中国音乐学院 2015 届　硕士学位论文

唐代复古运动
对古琴音乐文化的影响

Influence of Tang retro movement of Guqin music culture

专　　业：音乐学

研究方向：中国古代音乐史

导师姓名：王军

学生姓名：张若曦

中 国 音 乐 学 院

2015 年 4 月

关于学位论文使用授权的说明

本人完全了解中国音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即：

中国音乐学院拥有在著作权法规定范围内学位论文的使用权，其中包括：（1）已获学位的研究生必须按学校规定提交学位论文，学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文，可以公布论文的全部或部分内容；（2）为教学和科研目的，学校可以将公开的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所供校内师生阅读，或在校园网上供校内师生浏览部分内容；（3）根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》，向国家图书馆报送可以公开的学位论文。同意学校将本人的学位论文加入《中国优秀硕士学位论文全文数据库》、《中国博士学位论文全文数据库》和编入《中国知识资源总库》。

本人保证遵守上述规定。

作者签名：张若曦　　导师签名：王军

日　　期：2015.4.26　　日　　期　2015.4.26

致谢与声明

本文是在指导老师王军老师的悉心指导下完成的。在研究学习期间，王老师渊博的专业知识，严谨的治学态度以及诲人不倦的高尚师德深深地感染了我，让我在学会基本的研究方法的同时，深深地体会到了治学严谨的重要性，从而树立了正确的治学观念和远大的学术目标，并学会了很多为人处世的道理，这些都将会成为我受益一生的财富。本文从选题、分析研究到最后成文，每一步都是在老师的悉心指导下完成的，都倾注了老师大量的心血。在此，本人向王老师表达衷心的感谢！同时，论文的完成同样离不开所有的老师和院系领导的帮助与支持，在此，表达诚挚的谢意！

此外，我还要表达对我家人、同学和朋友的谢意，他们对我的帮助、支持和鼓励正是我完成本文的动力。谨在此向他们表达我深深的感谢！

声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，独立进行研究工作所取得的成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人享有著作权的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

签名：张若曦　　日期：2015.4.26

摘要

中晚唐是一个由盛世走向衰落的时代，在衰退的经济和逐渐失去统治力的政治背景之下，身处政治中心的文人士大夫切身感受到了国家正在走向衰退，身处天朝上国的优越感也正在随之而淡化。在这种情况下，文人们内心所产生的震动是前所未有的。以韩愈、柳宗元为代表的文人士大夫在隋初就已经初现端倪的复古思潮之下，又进一步提出了古文运动的主张，倡导“文以载道”、“不平则鸣”、“气盛宜言”，反对华而不实的骈体文。这一系列举措不仅仅影响了唐代文学的发展，对于文人生活中必不可少的古琴音乐也有很大的影响。在音乐文化方面，中晚唐是音乐文化下移的时代，宫廷音乐的衰落带动了民间音乐和文人音乐的发展。盛行一时的复古思潮观念也被文人们带入了以古琴为代表的文人音乐中。

本文在文学史、历史学和音乐史的交叉视角下，探讨中晚唐时期复古思潮影响古琴音乐发展的原因、嬗递以及给我们当代人的启示，主要包含以下几方面内容：

第一，复古思潮以及中晚唐时期古文运动产生的背景。盛行一时的胡乐和俗乐挤占了礼乐和雅乐的生存空间，让文人士大夫阶层产生了传统文化会被外来文化同化的危机感，加之由于重用胡人而引起的安史之乱造成了唐王朝的一蹶不振，故而文人阶层普遍产生了对于外来文化的抵制情绪，倡导传统儒家思想也成为了众望所归。

第二，复古思潮对于古琴音乐产生了巨大影响。在音乐方面，以古琴音乐为代表的文人音乐是这场运动最直接的受益者。在发展古琴演奏技法的同时，琴乐作品表现儒家理念的精神实质被再次强调，文人士大夫怀古之情被重新激发出来，前代作品得到重新的整理和再度发展，斫琴工艺的大发展和减字谱的出现也为琴乐的发展提供了重要助力。

第三，中晚唐时期古琴音乐的发展给我们的启示。对我国当代音乐发展而言，对于唐代琴乐的发展的研究，已不仅仅是为了探索唐代复古思潮对于音乐文化的影响。在外来音乐文化和传统音乐文化激烈碰撞的今天，如何处理传统音乐文化与现代音乐文化、西方音乐文化之间的平衡关系，如何更好地保护和传承传统音乐文化已成为必须直面的问题。这就使我们必须在保护和传承传统音乐文化的同时，积极吸收外来音乐文化的有利因素。在维护汉族音乐精神实质的前提下，将外来音乐文化收为己用，才能是我国传统音乐文化得到更好地继承和发展。同时，在当代音乐教育的改革和发展中，此项研究依然能够给予我们很多启示。

关键词：复古思潮　古文运动　古琴音乐　儒家思想

Abstract

In the late Tang Dynasty is a decline from the era of prosperity, under the economic recession and the gradual loss of dominant political background, living in the political center of the literati could feel the country is headed toward recession, the superiority of the imperial state living also being followed and fading. In this case, the vibration generated by the text of the human heart is unprecedented. With Han Yu, Liu represented literati under Suichu retro trend has emerged, and further proposed proposition literary movement, advocated "Writings are for conveying truth ,""Where there is injustice ; injustice provokes outcry,""simple language with imposing spirit " opposition slick parallel Prose. This series of initiatives not only influenced the development of the Tang Dynasty literature, literary life essential for guqin music also has a great impact. In music culture, music culture down late Tang era fading court music led to the development of folk music and music scholar. Retro trend prevails concept has been brought into the literati literati represented to guqin music.

In this paper, cross-view of literary history, history and music history, and explore the late Tang Dynasty guqin music retro trend affecting the development of reason, and to enlighten us Transmutation of contemporary people, mainly includes the following aspects:

First, the retro trend and movement in the late Tang Dynasty classical background. Hu prevails music and folk music occupied the ritual and court music of living space, so that the literati class produced a sense of crisis in the traditional culture will be assimilated foreign culture, coupled with the barbarian caused due to reuse Rebellion resulted in the Tang Dynasty depressed, and therefore generally produced literati emotional resistance to foreign culture, advocating traditional Confucianism has become a welcomed.

Second, the vintage trend for guqin music had a tremendous impact. In music, guqin music literati music represented the most direct beneficiaries of the campaign. Guqin playing techniques in the development of the piano music works show the essence of the Confucian philosophy is to emphasize again that the literati of nostalgia

to be re-inspired, previous work has been re-organize and re-development, chop piano great development process and reduce word appears spectrum for the development of the piano music provides an important boost.

Third, the development of music in the late Tang Dynasty guqin inspiration to us. In terms of the development of contemporary music, piano music for the study of development of the Tang Dynasty, Tang Dynasty is not only to explore the trend for retro music culture influence. In foreign music culture and traditional music culture fierce collision, how to deal with the balance between traditional culture and modern music culture music, Western music cultures, how to better protect and pass on traditional music culture has become must face the problem. This allows us to be at the same time protecting the heritage of traditional music and culture, and actively absorb foreign music culture favorable factors. Under the premise of maintaining the essence of Han Chinese music, and will receive foreign music culture for its own purposes, is a traditional Chinese musical culture to be better inherited and developed. Meanwhile, in the reform and development of contemporary music education in the study are still able to give us a lot of inspiration.

Key Words:RevivalismClassical movementGuqin musicConfucianism

目录

摘要..... I
Abstract..... II
目录.....IV
绪论.....V
第一章　唐代琴乐发展的文化环境..... - 1 -
　第一节　　唐代复古思潮的时代背景..... - 1 -
　第二节 唐代古文运动的兴起..... - 4 -
第二章 唐代中后期琴乐审美转型..... - 9 -
　第一节　琴乐审美转型的原因..... - 9 -
　第二节　琴乐作品转型的体现..... - 14 -
　第三节 美学观念和人文精神的转型..... - 18 -
第三章　唐代琴乐转型对后世的影响..... - 25 -
　第一节　唐代复古思潮对于之后琴乐发展的影响..... - 25 -
　第二节 中晚唐古琴音乐的发展给现代人的启示..... - 30 -
结语..... - 35 -
参考文献..... - 36 -

绪论

一、选题缘由

本人在硕士研究生学习中，通过对宋代朱长文所著《琴史》等古代文献的阅读，了解到了唐代社会复古运动中诸多文人对于当时一些社会现象的抵制态度。因此，我对这一时期的古琴在唐代中期的发展产生了浓厚的兴趣。同时发现，唐代琴乐的发展具有一定的特殊性。

唐代统治者具有极强的征服欲，自太宗开始，每个征讨周边各个民族的以求“文治武功”美名的帝王，都希望将被征服者的文化纳入到自己的文化中，造成万国来朝的景象，以彰显自己的功绩。同时，由于统治者具有极强的文化自信心，这种开放的文化政策受到唐代强大国力的支持，这一时期出现了多种文化汇聚于中原的现象。

这些充满异域风情的音乐，不但对于宫廷中的统治者具有诱惑力，对于皇城外的百姓，也同样具有极强的吸引力。这就使得当时的宫廷内外胡乐回响。另一个结果是，中原的传统音乐被逐渐边缘化，以古琴为代表的文人音乐更是鲜有人问津，甚至于宫廷中必须用到的礼乐，也由宫廷中技艺最差的乐人演奏。

汉族文人的崇儒思想在汉代以后在他们的观念中是根深蒂固的，儒家思想一直以来也都占据着中原文化的主流地位。与之相伴的就是文人对于传统文化一以贯之的保守态度。其中的礼乐思想更是根植于士大夫阶层。纵然统治者出于猎奇心态或是标榜自身功绩的心理，对于外族文化一时过于推崇，而忽略了传统文化，但汉族文人士大夫依然坚守着传统，并将传统文化较完整的延续了下来。因此，对于南北朝以来外族音乐对中原传统音乐和礼乐制度的冲击，自唐初的魏征、萧颖士，至唐中期的韩愈、柳宗元等人为代表的士大夫，都对于这类问题撰文提出过自己的观点。更有魏征等人则以上书和谏言的方式，提醒皇帝礼乐等传统音乐文化的重要性，但是结果均不尽如人意。因此，士大夫阶层转而将目光投向了古琴音乐，这一受外来音乐影响最小的领域，并掀起了找回失传的古曲和古代曲风的浪潮。在这一潮流中，以《白雪》为代表的前代古琴曲被重新整理、加工、演

奏，而更多的文人投入了以战国、汉代诸事项为题材的琴乐创作中，如《离骚》、《大胡笳》、《小胡笳》、《昭君怨》、《梅花三弄》、《胡笳十八拍》等作品。越来越多的文人希望在琴曲中体会到之前古人的情怀。因此，无数在朝堂上未能得到认同的观点，被加之于琴乐之中，使得这一时期的琴乐，具有了一些鲜明的特点。

那么，唐代琴乐在这一时期的存在和发展，又有什么样的特点？这一问题引起了笔者的兴趣，并决定从唐代琴乐在古文运动的影响下发展情况的角度进行研究。

通过对唐代古文运动对琴乐产生的影响这一问题的研究，可以达到以下几个目的：

第一，通过对唐代社会复古运动[1]对古琴音乐影响的研究，明确唐代古琴音乐在当时社会中处于什么地位。唐代中期可以说是唐代音乐文化由宫廷下移至民间的重要转型时期，也是为之后的宋代儒家文化回归做准备。因此，这一时期的琴乐具有独特的风格。

第二，中原文化与外来文化交流过程是一个由冲突走向融合的过程。通过此项研究，看中外文化交流的法则在古琴的发展中是否适用。唐代是各民族音乐文化的大融合时期，外来音乐无论在宫廷还是在民间都有一席之地。虽然古琴音乐一直秉承着 “禁情、禁音、禁欲、禁变”的“四禁”观念[2]，但是，由于文人的生活受到外族文化的影响，因此，琴乐中也会掺杂一些外族音乐的因素。本文拟通过这一时期琴乐的发展，找到中外文化交流的规律。

第三，任何音乐文化均有前代文化的遗存和对后世的影响。对唐代古琴音乐的研究可以为之后琴乐发展以及流派风格的形成提供参照。唐代琴乐虽然没有像宋代一样形成众多有影响力的琴派，但是在美学理论上已经具有了一定的理论基础。因此，我们对于唐代琴乐理论的研究可以更好地找到之后琴乐理论的根源，为唐代以后琴乐的研究找到依据。

第四，通过对唐代古文运动对古琴音乐影响的研究，对后世，甚至当下处理西方音乐文化与传统音乐文化提供理论依据和借鉴。唐代琴乐所处的文化环境与当今中西音乐文化相碰撞的文化环境十分相似，我们可以通过研究唐代琴乐，找

---

[1] “复古运动”是笔者根据唐代文人音乐在古文运动下的改变而提出的新观点。主要指的是唐代文人在古文运动的思潮影响下对文人音乐审美、创作、技法等方面做出的改变。

[2] 蔡仲德，（1999）出路在于“向西方乞灵”，人民音乐，（06 期）。

到一条在中外音乐融合的大环境中保存和发展传统音乐文化的道路。

本文的研究内容主要包括以下几个方面，首先，通过对唐代琴乐文献、文论、传记等史料的梳理、分析，初步研究唐代社会文化产生变化的根源。其次，根据当时的史料和文学作品分析这一时期琴乐的作品特征、审美倾向及其变化的原因，并从事件记述者、琴曲演奏者，以及文学作品的创作者的身份、爱好、生活背景等不同的角度，分别进行研究。由此形成对唐代古琴音乐发展的基本情况的系统了解。

二、研究现状与理论动态：

现有的有关唐代琴乐的研究成果，主要集中在以下几个方面：

1、对唐代古琴音乐美学思想的研究

对唐代古琴音乐美学思想进行深入研究的有：王红梅《含蓄中的浪漫主义气韵—古代琴书中古琴艺术表演美学观念的一种倾向性》[1]、李祥霆《论唐代古琴演奏美学及音乐思想（上）》[2]、《论唐代古琴演奏美学及音乐思想（下）》[3]郭树荟《对古琴音乐美学思想特征的再认识》[4]、张建萍《唐代古琴诗探析》[5]、邓婷《唐代古琴诗研究》[6]、陆涵丽《唐代琴论与古琴美学的发展》[7]、王蓉《唐诗中的古琴艺术研究》[8]、任庆《中唐音乐诗的繁荣及其成因》[9]、冯灿明《唐宋音乐的价值取向及其变移》[10]，这些文章对于唐代古琴各类美学思想有较为深入的研究

2、对古琴历史及其研究价值的介绍

这一类的文章主要有：许建《漫话古琴》[11]、查阜西、黄礼仪《古琴音乐》[12]、

---

[1]《中国音乐学》，1995 年第 4 期。
[2]《中央音乐学院学报》，1995 年第 3 期。
[3]《中央音乐学院学报》，1995 年第 4 期。
[4]《人民音乐》，2002 年第 3 期总第 431 期。
[5]内蒙古师范大学，2010 年中国古代文学硕士论文。
[6]辽宁师范大学，2010 年中国古代文学硕士论文。
[7]南京艺术学院，2010 年艺术学硕士论文。
[8]湖南师范大学，2010 年音乐学硕士论文。
[9]陕西师范大学，2010 年古代文学硕士论文。
[10]《解放军艺术学院学报》，2012 年 03 期。
[11] 《中国音乐》，1981 年 02 期。

许健《中国古琴及其音乐》[1]、凌瑞兰《浅议古琴文化》[2]、曾成伟《琴诗中的意境》[3]、苗建华《琴与士同在——对古琴命运的历史考察》[4]等，对唐代古琴音乐的现象有着一定的涉及。

3、对唐代琴谱和琴乐作品的研究

对于唐代琴谱的研究主要有陈应时《琴曲〈碣石调·幽兰〉的音律——〈幽兰〉文字谱研究之一》[5]、张子谦、龚一《七弦琴谱的沿革及发展》[6]、王德勋《〈碣石调·幽兰〉卷子的抄写年代》[7]等文章。这些文章深入研究了琴谱的沿革、发展等问题。

而对于琴乐作品的研究中，杨荫浏《对古曲《阳关三叠》的初步研究》[8]、许健《〈广陵散〉辨—答〈投剑功无补〉》[9]、 李祥霆《古琴与〈梅花三弄〉》[10]、伊鸿书《琴曲〈离骚〉》[11]、戴嘉枋《〈流水〉的流变与“传统音乐”的观念——“传统音乐”研究札记之一》[12]、刘明澜《中国古代琴歌的艺术特征》[13]、邓宗舒《析〈阳关〉歌词的嬗变》[14]、陈秉义《〈阳关三叠〉研究札记——关于该曲的叠法》[15]、刘明澜《琴曲〈离骚〉的诗化》[16]、赵春婷《唐时〈阳关〉叠法探微》[17]、吴叶《从琴曲〈大胡笳〉〈小胡笳〉试探汉唐时期北方少数民族音调》[18]等文章对唐代琴曲作品中体现的琴乐美学观念、创作手法、以及琴乐中体现的中外音乐交流等问题有所

---

[12]《音乐研究》，1991 年 05 月 01 期。
[1]《文化月刊》，1996 年 01 月。
[2]《中国音乐》，1997 年 02 期。
[3]《中国音乐》，1998 年第 3 期。
[4]《音乐研究》，2003 年 6 月第 2 期。
[5]《中央音乐学院学报》，1984 年 4 月第 1 期。
[6]《音乐艺术》，1986 年第 3 期。
[7]《音乐艺术》，1993 年 第 1 期 。
[8] 《人民音乐》，1956 年第 6 期。
[9]《音乐研究》，1982 第 2 期。
[10] 《乐器》，1984 年第 2 期。
[11]《中央音乐学院学报》，1986 年第 1 期。
[12]《音乐研究》，1988 年第 4 期。
[13] 《音乐艺术》，1989 年第 2 期。
[14]《中国音乐》，1992 年第 2 期。
[15]《中央音乐学院学报》，1998 年第 4 期。
[16]《音乐艺术》2000 年第 3 期。
[17] 《中央音乐学院学报》，2002 年第 2 期.
[18]《中央音乐学院学报》，2004 年第 1 期。

研究和涉及。

4、唐代琴人、琴派、琴乐表演等方面的研究

在琴人、琴派、琴乐表演等方面，施维《关于唐朝乾封铁琴的记载》[1]、朱江书《历代道教琴人述略》[2]、岸边成雄〔日〕杨桂香译《江户琴士探源(摘译)》[3]、杜兴梅《争胜媲美各臻其妙—韩愈<听颖师弹琴>与李贺<听颖师弹琴歌>比较》[4]、杨春薇《琴乐流派源流之考证》[5]、任超平《欧阳修音乐美学思想的形成与嬗变》[6]、李西林《韩愈的音乐活动及其美学思想》[7]、涂雅蓝《唐代琴人研究现状与述评》[8]等文章则对琴派间琴乐美学观念的差异和演奏技法等问题有所研究和涉及。

在现有的研究成果中，对唐代古文运动对于琴乐发展的影响的研究仍然是缺乏的。

三、研究方法和研究思路

因此，我选择从唐代古文运动对于琴乐发展的影响这样一个角度入手，通过对唐代琴乐文献、文论、传记等史料的梳理、分析，采用正史和野史、传记互证、互补的方法进行研究。同时，我会关照到大学科就该领域的研究现状，通过学科研究成果间的比较、互证、分析、归纳、总结，最后得出研究结果。在目前所知的琴史研究，以及唐代音乐史的研究中，对唐代古文运动对琴乐发展的影响的研究成果较少见到，且大多是针对文学和历史学的研究。因此，本人认为这一领域具有一定的研究价值和研究意义。

---

[1]《中国音乐》，1988 年 第 1 期。
[2]《音乐探索》，2002 年第 2 期。
[3]《中央音乐学院学报》，2003 年第 4 期。
[4]《中央音乐学院学报》，2005 年第 2 期。
[5]《中国音乐》，2005 年第 3 期。
[6]《中国音乐》， 2010 年第 1 期。
[7]《交响(西安音乐学院学报)》，2011 年第 4 期。
[8]《戏剧之家(上半月)》，2013 年第 1 期。

第一章　唐代琴乐发展的文化环境

作为开宗明义的一章，这里主要强调了文人音乐的代表——古琴音乐——随着中晚唐文人心态的变化而变化的社会背景。在中晚唐衰退的经济和逐渐失去统治力的政治背景之下，身处政治中心的文人士大夫切身感受到了国家正在走向衰退，身处天朝上国的优越感也正在随之而淡化。在这种情况下，文人们内心所产生的震动是前所未有的，由此而反映在音乐领域的变化也逐渐浮现出来。

第一节　唐代复古思潮的时代背景

唐代是我国经济、政治、文化发展最为辉煌的时代。这个时期，政治开明、经济发展迅猛，并涌现出大批优秀的文学家、音乐家、美术家，形成了我国文化史上的一个黄金时期。但就是这样一个被后人怀念不已的时代，依然被一场“安史之乱”划分为两个阶段。这场动乱不但阻碍了经济发展、动摇了李唐王朝稳固的政治地位，也对于文化的走向有着巨大的影响。

唐王朝立国伊始，唐高祖和唐太宗继承了隋代的政治、军事制度，完善了隋代的法律制度，使中国有了历史上最完整的法典——《唐律》和《唐律疏议》。唐代进一步发展了隋代的科举制度，这一举措为在此之后一千多年的封建制度输送了新鲜血液，同时打破了之前九品中正制确立的门阀格局。由于李唐皇室具有北方游牧民族血统，因此自唐太宗起，李唐皇帝就格外注重与周边民族发展关系。对于较为友善的邻国，唐王朝积极开展对外贸易，增开互市，或者使公主和亲，以示亲善；对于觊觎中原土地的民族，唐王朝与他们之间的战争大多以胜利告终。唐太宗被周边少数民族尊为“天可汗”。这一系列的措施使得唐代的国力在经历了三国两晋南北朝三百多年的战乱之后，得到了最大程度的恢复，确立了唐王朝“天朝上国”的地位，同时也为当时的华夏民族确立了前所未有的文化自信心，从而使唐代文化显现出巨大的包容力。这为唐代的文化大发展、大融合奠定了经济基础的同时，也做好了充分的心理准备。这就为唐代音乐文化的包容性，以及之后唐代音乐的大融合埋下了伏笔。

在经历了唐初的政策调整和武周时期近半个世纪的经济发展之后，唐代迎来了它的鼎盛时期——开元盛世。唐玄宗李隆基在执政前期依然延续了先代统治者励精图治的作风，虚心听取臣下的谏言，擢用贤臣，继续加强与周边民族的来往，发展与邻国的贸易往来，使当时的唐王朝呈现出海内富裕、人丁兴旺、万国来朝的盛世景象。同时，唐朝音乐文化以一种海纳百川的气魄吸收着外民族的养分，并以前所未有的速度将它们吸收，为我所用，只是成为唐代文化的一部分，并在之后的千百年间一直影响着汉族文化。

唐代自立国之初，如何尽快结束魏晋南北朝以来的混乱局面，重新建立起新的社会政治、经济秩序，巩固王朝统治基础等任务就成为了其首要任务。当时的统治阶层认为，回归传统儒家文化可以统一当时各个思想流派的认识，从而减少完善大一统帝国统治秩序的阻力。因此，当时的统治者极力推崇儒家经典，并先后修撰了《五经正义》、《贞观礼》、《显庆礼》、《晋书》、《北齐书》、《周书》、《梁书》、《陈书》、《隋书》、《南史》、《北史》等著作，作为构建新制度，统一全国思想的工具。[1]

与此同时，为了使这一思想更加深入人心，上至王公贵族，下至黎民百姓，都开始搜寻古人典籍中有益于当时政治、经济发展的道德规范、社会秩序，甚至是生活方式。唐太宗以身作则“披镜前踪，博采史籍，聚其要言，以为近诫”[2]还亲自撰写了《帝范》。魏征奉皇命搜集古代帝王典故，编成《自古诸侯王善恶录》以教导皇室子弟。后宫之中，长孙皇后不但自己谨遵礼法，还写了《女则》十篇，用古代贤德女子的事迹告诫后妃。这些著述不但对当时社会秩序和道德规范的形成具有一定的推动作用，在此后的传统教育中，这些著作也是非常重要的教学材料。

由于皇室成员行为引导的作用，效法古代先贤，明德修身在士大夫阶层蔚然成风。在朝的魏征撰写了“用之当今，足以鉴览前古，传之来叶，可以贻厥孙谋”[3]的《群书治要》。在野的杜正伦、杜嗣先、李若立等人也作《百行章》、《兔园策府》、《籯金》等文章响应上层统治者的号召。

此时政府虽然在大力推行传统文化和传统的行为规范，而宫廷中在非正式场

---

[1]屈直敏,（2009）从敦煌写本类书《励忠节钞》看唐代的知识、道德与政治秩序,敦煌归义军史专题研究四编，（06-01）。

[2]（唐）李世民，《帝范》，（1976），《罗振玉、罗雪堂先生全集》，台北：台湾大通书局。

[3]（唐）魏征等，《群书治要》，（1919-1992），.四部丛刊本，上海：商务印书馆。

合，依然在流行外族音乐。民间也对于新鲜的外族音乐依然充满了好奇心。在这股强大的好奇心的推动之下，传统音乐逐渐被人们所淡忘，外族音乐充斥着人们的生活。

在推崇传统经典的同时，李唐皇室也格外喜欢外民族文化。胡人的服饰、饮食、生活习惯，甚至包括胡乐和胡人的舞蹈都经常出现在宫廷之中。民间也渐渐接受外族文化，并与其迅速融为一体。对胡乐的描写在唐代诗文中随处可见。如唐代诗人张祜在《邠娘羯鼓》一诗中写道："新教邠娘羯鼓成，大酺初日最先呈。冬儿指向贞贞说，一曲乾鸣两杖轻。"在《王家琵琶》一诗中，诗人又有"金屑檀槽玉腕明，子弦轻捻为多情。 只愁拍尽凉州破，画出风雷是拨声"的描述。唐代诗人薛逢在其《听曹刚弹琵琶》一诗中有如下描写："禁曲新翻下玉都，四弦振触五音殊。 不知天上弹多少，金凤衔花尾半无。"由此可见，胡乐已经深深扎根于当时人们的文化生活之中。唐王朝的包容性可以说是中国历史上罕有的。由于有强大的国力作为支撑，唐文化成为了当时当之无愧的强势文化，唐人丝毫不害怕自己的文化会被外来文化同化，这也正是唐文化巨大包容力的根源所在。

安史之乱以后，唐代走出盛唐阶段，进入了以政治紊乱、民族不和、地方割据严重的中唐时期。这一时期的经济增长速度已经大幅度下降了，由于民族矛盾加剧，一部分互市不得不关闭，严重影响了国家对外贸易。安史之乱以后，手握重兵的武将趁机割疆裂土，成为地方军阀，有的节度使为了摆脱中央政府的控制，自行实施了世袭制，成为了国中之国。中央政府对这些武将的控制力丧失殆尽，虽然唐宪宗曾讨伐彰义节度使吴元济和淄青节度使李师道，震慑了相当一部分节度使，收复了大片领土，唐皇朝实现了短暂的统一，并出现了短暂的中兴。但是随着唐宪宗李纯在平定淄青第二年的被杀，大唐帝国很快又回到了藩镇割据的局面，这也成为了五代十国分裂局面的前奏。

在文化上，安史之乱之后，文坛关于内容和形式的关系问题展开了激烈的讨论。一部分文人看到了当时诗文文辞华丽却缺乏实质内容的缺陷，认为士大夫阶层应当在诗文中更多地提出对国家发展有益的见解，而不是将注意力放在对仗的工整和辞藻的堆砌上。在文章写作方面，他们提倡放弃骈文，使用散文，以便更好地陈述自己的政见。这方面，韩愈和柳宗元的散文是此类作品的典范。诗歌创作方面，他们鼓励在诗歌中描述下层百姓的凄苦生活，讽刺时政，放弃深奥的典

故和华丽的辞藻，使诗歌变得通俗易懂。这方面，杜甫和白居易的诗歌堪称典范。

可以说，古文运动不仅仅是指文学方面的一股改革浪潮，它更是一场思想改革运动，它是在这样一股复古思潮的影响之下产生的文学改革潮流。这一时期的文人不但在文学创作方面排斥华丽浮躁的文风，在生活的各个方面也都力求返璞归真。由于忌惮胡人引起的政权动乱，无论宫廷还是民间都在排斥胡人和他们的文化。胡人官员不再得到重用，胡人的生活方式也在渐渐淡出人们的视线，甚至连宫廷中华丽而富有娱乐性的胡乐也逐渐受到冷落。儒学和儒家所提倡内敛的汉族传统音乐又被统治者和文人所重视。

第二节 唐代古文运动的兴起

自隋文帝杨坚开始，统治者在经过魏晋南北朝的战乱和民族大融合之后重新意识到了汉族传统音乐文化的重要性，因此将注意力放到了礼乐制度以及汉族传统音乐文化上。隋文帝认为“移风易俗，于斯为大”，并以“华夏正声”保存古乐旧体，制定雅乐正声，“流僻日久”的民间音乐和外族音乐加以限制。这场史称“开皇乐议”的礼乐大讨论持续了十余年的时间，虽然最终未得出结果，但是一度受到冷落的传统汉族音乐又回到了文人阶层的视野中，同时也为之后唐代对汉族传统文化的提倡埋下了伏笔。

唐代早期，统治者实行了较为开明的政治、文化政策，主张兼收并蓄的吸收外来文化的同时，力主推行儒家思想，效仿周代礼乐，使整个唐代音乐艺术呈现出前所未有的繁荣景象，也使唐代音乐具有了其独特的特征。这个时期，雅、俗、胡三种文化并存，但又有相互融合的趋势。这三种文化中，雅文化一度处于劣势，但由于其相对封闭的特性，并未受到俗、胡两种文化太多的影响。而俗、胡两种文化则在发展过程中逐渐相互融合。如《旧唐书 •音乐》中就记载了破阵舞中“杂以龟兹之乐”，幡舞、西凉乐中“杂以羌胡之声”。[1]

自“安史之乱”以后，唐代经济、文化逐渐走向低谷，在政治上，李氏王朝对于唐帝国的掌控力也大不如前。因此，讲求实用主义并推崇礼乐等级制度的儒家文化重新占据了统治地位。至唐代中期，在文学领域出现了反对华而不实的骈体文，主张重新利用儒家经典巩固汉文化的主体地位的古文运动。以韩愈为首的

[1]王虹霞.（2003）由汉至唐西域乐舞的传入及其传播特点 （硕士论文，河南大学）。

古文运动倡导者不但大力倡导“文以载道”的文学观念，还主张在学古的基础上变古，是古代文化能够为统治者所用，而阐释儒学和改造儒学也就成为了他一生的追求。

1.唐代古文运动的背景

“古文”一词是由唐代文学家韩愈最先提出来的。他认为当时讲究辞藻华丽、行文对仗的骈文属于当下俗文，内容空泛，华而不实，不能够直观明确的阐述自己的政治观点。而自己倡导的散文因为更加讲求言之有物，继承了先秦两汉儒家文学的传统，可以简明扼要地表明自己的主张，从而更加能够体现儒家文化的精髓。因此，韩愈将自己倡导的这种散文文体称之为“古文”。

魏晋以来，骈文有了长足的发展，也产生了许多名作和著名的作者。尤其盛唐时期，追求过于纤巧的体式，典故、词藻的堆砌，以及对于音韵、对偶的严格要求使得骈体文更符合当时浮华的社会风气。此时这种浮燥奢靡的社会风气更是助涨了骈体文大行其道，甚至到了无文不骈的地步。这种华而不实的文体早已偏离了早期散文写作的初衷，成为了散文发展的一大障碍。虽然当时就有一些文人对于骈文做出了类似“意浅而繁”、“乃亡国之音”的评价，但是未能有人能从根本上切中骈体文的要害，并做出适当的改革，以改变这一现状。

自初唐时，萧颖士、独孤及和“初唐四杰”中的王勃、杨炯等文人就已经提出改革文风的主张，更有陈子昂等人提出“复古”的观点，成为了后来古文运动的引路人。自韩愈开始，散文的影响逐渐扩大，一时出现了许多“韩门弟子”，使当时讲求“骨气端详，音情顿挫，光英朗练，有金石声”（陈子昂《与东方左史虬修作篇序》）的散文运动蔚然成风。直至元和年间，在柳宗元的大力推动之下，散文逐渐压倒骈文，成为当时文学创作的主要潮流。

2.唐代古文运动的内容

德国著名哲学家卡尔·亚斯贝斯在其著作《智慧之路》中曾经说过：“人类一直靠轴心时代所产生的思考和创造的一切而生存，每一次新的飞跃都回顾这一问题，并被它重新燃起火焰。”[1]

[1]徐仪明, （2003）,互补创新:先秦社会思潮的基本特点 ,河南大学学报(社会科学版)（07-30）。

亚斯贝斯将公元前 800 至公元前 200 年这一时期称为“轴心时代”[1]，在中国则特指春秋战国时期。这个时期由于出现了一大批思想家，形成了思想界百家争鸣的局面，此时提出的诸多理论也成为了之后两千多年间中国思想理论的主要源泉。故而这一时期又被梁启超等学者称为“全盛时代”（梁启超《论中国学术思想变迁之大势》）。他们认为中国文化的通性和特性普遍形成于这一时期，因此，每次思想界提出的新理论都是源于此的。

唐代韩愈、柳宗元领导的古文运动也正是在春秋时期儒家文化思想的基础上产生的。与此同时，韩愈等人又希望在儒家思想之上有所突破，继而在强调儒家礼乐观的基础上又提出了自己的主张。

韩愈的文论观中最核心的思想是“明道，征圣，宗经”。其中的“道”指的就是儒家所崇尚的中庸之道，仁义之道。韩愈主张在政治生活的各个方面都要贯彻儒家的精神。在“明道”说之外，韩愈还提出了“不平则鸣”，即看到现实生活中的社会弊端，心中有了不平之感，就要写成文章，鼓励文人提出自己的政见。这一观点使得其明道理论又有了更多的现实意义。韩愈在《答李靖书》一文中提出“立行为本，立言为表”的文论观，认为文学上的复古运动要从道德修养上入手，鼓励大力推行儒家礼乐思想教育，以礼乐和古琴等音乐形式的教育达到“树人”的目的。在文学创作方面，韩愈从“文以载道”的观点出发，倡导文人写文章要以儒家精神为准则，提出“非三代两汉之书不敢观”的要求。[2]然而在先秦儒家的经典文论中，孔子曾提出“有德者必有言”的观点，强调文章和个人道德修养之间的联系，认为一个人的言论之中体现了他的德行修养；被尊为亚圣的孟子更有“我善养吾浩然之气”的言论，明确指出了道德修养的重要性。韩愈继而借此提出了“气盛宜言”的观点。他认为“气”是作者个人修养的重要体现，有了“气”才能使作者自如地运用语言文字。他要求文章不能浮于表面，要抛弃华丽的外在形式，同时要具有深刻性，要力透纸背，意义明朗，因此，写文章就必须达到“明道”的层次。这也就进一步阐释了文章中内容与形式的关系问题。

而相较于韩愈对于文学理论上的观点，柳宗元的观点更注重文学的社会功用，也更推崇民本思想。柳宗元认为作品应当对社会实际问题有帮助，因此极力反对把注意力全部放在声韵和辞藻上的骈文，鼓励文人在文章中表达自己的政治

---

[1]李雪涛，（2008）,论雅斯贝尔斯“轴心时代”观念的中国思想来源，现代哲学,（06 期）。

[2]咸晓婷．（2011）,中唐儒学变革与古文运动嬗递研究,（博士论文,.浙江大学）。

见解，提出能够促进社会发展的观点。

韩愈和柳宗元虽然在其古文运动中举起了“复古”的大旗，但是其根本目的绝非拟古，而是创新。正如韩愈在《答李翊书》中所说的：“惟陈言之务去，戛戛乎其难哉！”[1]陈旧的、不适用于当代社会的语言就应当被舍弃，当代的文人也应创造出适用于当今社会的行文方式。韩愈在文学创作中主张“兼通其辞”，认为文学创作应当在博采众长地继承先秦两汉传统的同时结合当时流行的语法和文学风格，创作出一种具有自身特点的新型散文形式。[2]而他“不平则鸣”的观点则将古文运动与现实社会中的弊端联系起来，使这一文学形式在形式上回归儒家思想本质的同时，内容上也尽力鼓励士大夫提出新颖而据有社会实践意义的观点。[3]

韩愈和柳宗元领导的古文运动不但很好地处理了文学创作中内容与形式的关系，使当时的文学潮流回归了儒家文化的正统之道，使儒家思想重新受到统治者的重视，还在其中注入了一些独到的见解，在丰富了当时的文艺理论的同时也为后人留下了一笔宝贵的精神财富，影响到了宋代至明清的诸多文学家。与此同时，韩愈等人也将这一观念融入了他们的音乐美学观中，并在当时的音乐作品中有所反应。

韩愈所倡导的儒家文化在文人的音乐生活中最鲜明的体现就是琴乐文化。这一点与其“气盛宜言”的观点相关。古琴在儒家传统文化中一直起着规范文人行为和提高文人修养的作用。因此，韩愈的这一观点在古琴音乐中更易于贯彻。

琴乐在春秋战国时期被文人赋予了具有超出乐器范畴的功能，如春秋时期的琴家师旷就曾以楚国和晋国的乐风为依据，对两国战争的胜负做出过占卜，并最终得出“不害！吾骤歌北风，又歌南风。南风不竞，多死声，楚必无功已”[4]的结论。此时，琴乐不仅仅是文人的必备修养，也不是为调剂生活而存在的娱乐形式，而是在它的身上赋予了通神之意，故而经常作为礼器，被用于一些大型仪式中。正是由于古人认为琴乐具有与天地感应相通的特质，大部分文人将琴乐作为他们自我修养的必修课，同时也是文人道德修养水平的体现。

---

[1]刘晖. ,（2003）,韩、柳古文运动的理论贡献及历史启示.（硕士论文 华中师范大学）。

[2]熊飞. （2004）,韩愈“以文为诗”的历史渊源及其创新与贡献. 唐代文学研究, ,（00:361-369）。

[3]李群芳.（2007）论韩愈音乐诗与“不平则鸣”说, （硕士论文,暨南大学）。

[4]（明）朱长文 撰, （2013） 四库全书琴史, 北京：中国书店出版社。

到了韩愈所处的时代，琴乐逐渐被边缘化，其修身养性的功用也正在被世人所淡忘。因此，韩愈提出的古文运功观念恰恰切中当时音乐文化的要害。而韩愈在《答李靖书》一文中提出“立行为本，立言为表”的文论观，指出文学上的复古运动要从道德修养上入手。另外，他提出的“不平则鸣”观点，他认为琴乐应当是人情感的直接抒发，同时也应当具有打动听者的作用。正如他在《听颖师弹琴》一诗中所描写的“自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂。颖乎尔诚能，无以冰炭置我肠。”这正是韩愈音乐观的体现。[1]

正是由于以上原因，韩愈的古文运动思想对于唐代琴乐，甚至对于唐代的文人音乐发展都有着深远的影响。

[1]李群芳.（2007）论韩愈音乐诗与“不平则鸣”说,（硕士论文,暨南大学）。

第二章 唐代中后期琴乐审美转型

中国历史上，文化由异化到复归的例子屡见不鲜，如宋代在儒家理学的影响之下就出现了音乐复归的现象，且在北宋徽宗时期出现了“大晟府”[1]等力图恢复儒家礼乐制度的机构，但是在唐代以前类似情况并不多见。唐代中期以后，士大夫阶层开始有意识地要将包括胡乐在内的胡人文化排挤出去，以突显汉文化的主流审美观念，这就导致宫廷音乐和文人音乐的风格都有较大改变。

随着中原汉民族政权的衰落，以及数百年来胡汉文化的频繁交流，外民族音乐文化早已逐渐融入了汉民族的血液，所以这时的复古潮流不可能使社会文化潮流真正回到民族融合的状态，在此之后的汉族音乐都或多或少的带有一些少数民族音乐的痕迹。针对怎样恢复汉族传统礼乐的问题，在隋文帝时期就曾展开了激烈的讨论，史称“开皇乐议”。在这场持续了十余年的讨论中，虽然最终仍未得出切实可行的结论，但是传统音乐文化复兴这一问题重新得到了文人阶层的关注，这就为之后的复古思潮，以及在复古思潮影响之下应运而生的古文运动奠定了基础。

在文人掀起的复古思潮影响之下，汉族传统音乐虽然逐渐重新夺回社会音乐文化的主导地位，但也在所难免的带有少数民族音乐的痕迹。

第一节　琴乐审美转型的原因

唐代复古思潮兴起于隋代，发展于初唐，在中晚唐时期达到了高潮。在这个过程中，古琴音乐审美倾向的转变是由多方面的原因造成的。而当时的社会文化现状也在迫使音乐文化做出改变。

从政治方面来看，安史之乱以后随着唐王朝国力的衰落，中央政府对于各地方的掌控力大不如前，节度使的势力日渐扩张，并逐渐发展为不受中央管辖的“国中之国”。士大夫阶层大力倡导儒家文化，希望借儒家治国理念和礼乐制度能够唤醒国人的等级意识，在制度和舆论等方面维护皇室的地位，力求在唐王朝

[1]中华书局编辑部 编,（2012）,宋史, 北京：中华书局。

覆灭之前挽救时局，但是苦于无力回天。因而对于相对强盛统一的汉代就充满前所未有的向往，这也从侧面体现出当时文人的无奈。然而回顾之前的汉代，虽然生产力和经济发展水平远不如唐中后期，但强大的中央统治力，无坚不摧的军事实力，以及以李广、卫青、董仲舒、主父偃等为代表的忠臣良将无不为唐代中后期的文人所向往。故而唐代中期以后的文人经常在文学作品中借汉代典故抒发自身情感，所谓“汉喻情结”。例如中唐诗人李商隐（813—约 858）的《富平少侯》一诗就以汉成帝的荒淫无道讽刺了唐敬宗沉溺于声色犬马，不理政务，不思进取。白居易更是在《长恨歌》中以“汉皇重色思倾国”指出唐玄宗的过失。则而古文运动的主要倡导者韩愈提出的“不平则鸣”主张也正是对汉代司马迁在《史记 •报任安书》中所说的“《诗》三百篇，大氐贤圣发愤之所为作也”[1]观点的再发展。

出于政治统一的需要，中晚唐时期的皇帝更热衷于重建礼乐机构和礼乐制度，试图通过这一系列遵从儒家治国理念的举措重新找回天朝上国的自信，加强对地方割据势力的掌控能力，巩固大一统帝国的版图。虽然当时政治黑暗，国家政权岌岌可危，但是自中唐以来，肃宗（711－762）、德宗（742—805）、宪宗(778—820)均对复兴礼乐起到了重要的推动作用，并在这一时期编纂了一些重要的礼乐文献。如肃宗曾亲自击雅乐所用的钟磬等乐器，考察太常乐工，在其统治时期完成《园陵仪注》了一书的编纂。德宗则大力推行以《开元礼》为主的礼学，将《开元礼》和三礼一同列入礼部考试的内容，并在其执政阶段命人整理完成《大唐郊祀录》10 卷。而在宪宗统治时期出现了《元和曲台礼》和《历代乐议》等重要文献。[2]通过这些举措和文献我们不难发现，中晚唐的帝王为恢复礼乐做出了其最大努力，但由于受到政治、经济等诸多条件的限制，始终未能达到当时所推崇的儒家礼乐高度，也始终在政治方面未能达到文人们所预期的效果。

出于政治原因的考量，作为帝国统治者的帝王在生活中也开始逐渐远离混杂有胡乐的俗乐，甚至于文宗开成年间将梨园改为仙韶院，并创作了继承梨园法曲特点的《仙韶乐》，作为当时宫廷宴饮娱乐的主要作品。[3]由此我们不难看出，中唐之后的宫廷音乐逐渐显现出去胡乐化倾向，胡乐在宫廷音乐中的地位已经开始动摇，而一向奉行上行下效原则的文人士大夫阶层，则更加推崇符合汉民族审

---

[1]王茜. （2004）“发愤著书”说及其郁闷心理（硕士论文,.郑州大学）。

[2]李西林, （2014）试论中晚唐音乐文化转型之特征, 陕西师范大学学报(哲学社会科学版)（01-15）。

[3]王冉. （2007）,仙韶院的裁撤与文宗朝政治. 首都师范大学学报(社会科学版), ,（S1:20-23）。

美特点的华乐曲子词和古琴音乐。

从社会音乐文化生活来看，开元天宝年间残留的奢靡之风延续到了唐代中后期。虽经历了近十年的战乱，处于社会金字塔顶端的皇亲贵胄始终未放弃乐舞带给他们的奢华享受。皇室力图重新恢复盛唐时期的乐舞规模，以郭子仪（697—781）为代表的朝中权贵也大肆蓄养歌姬，扩充舞队，“竟有十院之多”。[1]上行下效，士大夫也就依照上层统治者的示范，将娱乐生活的重心倾向于乐舞，而家中蓄养歌姬更是稀松平常。如唐代冯贽所著的《云仙杂记》中就以“周光禄诸妓，掠鬓用郁金油，傅面用龙消粉，染衣以沉香水。月终，人赏金凤凰一只”记述了富贵人家蓄养家妓的奢华生活。[2]而李商隐（813－858）、杜牧（803－852）、温庭筠（约 812—866）、白居易（772—846）等诗人亦有大量诗歌描写家中歌舞场景或是赞美乐伎的才艺。如白居易的《小庭亦有月篇》一诗中就有“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶，红绡信手舞，紫绢随意歌”的描写。[3]在《尧山堂外纪》中亦有元稹（779—831）送给白居易的一首诗“休遣玲珑唱我词，我词都是寄君诗。明照又向江头别，月落潮生是甚时”描写了歌姬演唱诗人所谱新词的场景。[4]另外，刘禹锡（772—842）的《忆春草》、《赠李司空妓》、《泰娘歌》等作品都曾描写这一类现象。唐代空前繁盛的乐舞文化不但丰富了文人阶层的生活，更培养出文人对音乐高涨的热情和参与意识。入乐诗词的好坏成为评判一个文人文采的重要标准之一，有才华的乐妓也逐渐融入文人的生活，成为他们的红颜知己，甚至与文人以表字相称。如薛涛（公元约 768～832 年）、谭意歌（生卒年不详）、鱼玄机（公元约 844 年—约 871 年）等皆与文人结交，其中有大量诗作传世的乐妓在当时绝非少数。[5]鱼玄机就有“琴弄萧梁寺，诗吟庾亮楼”（《遣怀》）和“珍簟凉风著，瑶琴暗恨生”（《寄飞卿》）等诗句传世。

因此，中晚唐的文人认为造成安史之乱的一个主要原因是皇室乃至整个社会都被胡人的音乐、文化和生活方式所侵蚀，社会风气浮躁，国人大多沉迷于声色犬马，丢掉了“刻厉节俭”的儒家传统精神。故而他们大力倡导儒家文化，主

---

[1]张世彬，（1975）《中国古代音乐史论述稿》，香港：香港友联出版社有限公司。

[2]武玉秀. （2009）,唐代酒筵文化研究.（硕士论文,温州大学）。

[3]余晓雪. (2013), 唐代琵琶诗研究（硕士论文，.南京师范大学,）。

[4]吴伟斌. ,(2015),元稹诗文解读正谬. 南京师范大学文学院学报,（01:39-45）。

[5]修君，鉴今（2003）中国乐伎史. 北京：中国文联出版社。

张恢复礼乐，试图劝导国人放弃社会中过于讲求可听性和娱乐性的音乐品种，而将主流文化带回到原先质朴的汉族音乐精神中，抵制当时融入汉族音乐文化的“莺歌燕舞”——胡乐。当时出现的两股主要思潮——白居易领导的新乐府运动和韩愈、柳宗元领导的古文运动——都对当时穷奢极欲、胡乐横行的社会风气加以批判，并大力倡导恢复汉民族传统音乐文化，以及恢复传统礼乐思想。如晚唐时期的崔令钦（生卒年不详）就曾经在《教坊记》中写到：“贪耳目之玩，忽祸败之端，是无知也。殉嗜欲近情，忘性命大节，施之于国则国败，行之于家则家坏，败与坏，不甚痛哉。”[1]当时文人阶层对胡乐的抵制情绪可见一斑。

从文学方面来看，唐代复古思潮由来已久，在韩愈（768—824）之前就已经有大批的文人看到了骈文的弊端，并提出了恢复古文传统的主张。古文运动成于韩、柳，但不始于韩、柳。甚至有学者将韩愈之前的古文运动酝酿期称为“前古文运动时期”[2]。但是当时的主张分为两派，其中以萧颖士、独孤及为代表的一部分文人将儒家经典当作万古不变的典范，过分强调儒家思想在文中的体现，单纯要求回归古文风格。这一部分文人强调拟古，强调“复古”、“贯道”，却从未想过摆脱先秦某些文章的影响，形成自己的风格，因此他们的作品缺少符合时代特性的内容，也不能达到推动社会进步的目的，表现出食古不化的弊病。另一部分文人在创作实践中，未能充分认识文体改革的重要性，认为可以在骈文和古文中间寻找到一条中间路线。所以他们一边批判骈体文，一边用骈体文创作，这种作法使他们不可能彻底摆脱骈体文的影响，不能和骈体文划清界限。

从音乐文化上来看，初唐时期是胡乐、俗乐与中原雅乐的融合时期，中晚唐则是雅乐与俗乐的对立时期。初唐时期，汉族传统音乐就已经出现了被边缘化的现象，甚至于宫廷中能够以吴语演唱清乐的人已寥寥无几，致使此后的清乐大多不再有歌唱部分，只演奏器乐部分。加上由于战乱等因素，宫廷艺人大量流失，使得唐中期重建宫廷音乐时遇到了相当大的困难。因此，在中晚唐宫廷倡导恢复传统音乐的过程中，所创作或者重新整理的的音乐作品更加注重以清乐为代表的汉族传统音乐，并将礼乐重新划为重要音乐种类之一。

虽然宫廷中传统音乐的地位在逐渐被胡乐和俗乐取代，战乱和教坊精简乐伎又导致宫廷乐工的大量流失，但是在宫廷乐工流入民间后加强了与文人间的交

[1]崔令钦，（1998）,教坊记，沈阳，辽宁教育出版社。

[2]李丹，（2011），唐代前古文运动研究，（博士毕业论文，四川师范大学）。

流，提升了当时文人的音乐创作水准。安史之乱流失的艺人中，有相当一部分乐工将宫廷音乐带到民间，促进了民间音乐的发展。如刘禹锡就在其《伤秦姝行》一诗中提到“蜀弦铮掝指如玉，皇帝弟子韦家曲。”日本音乐史学家岸边成雄甚至考证出唐末已然出现了作为民间音乐教育机构的伎馆。[1]因此，宫廷乐师流落民间在促使文人音乐得到发展的同时，也使得原先在皇宫内院演出的清乐等传统音乐逐渐更深入的融入了文人阶层的音乐生活，并在其中占有一席之地。从白居易等人的诗歌中我们不难发现，文人家中普遍蓄养乐伎（当时称“家伎”、“家妓”），且当时的文人十分热衷于与乐伎共同探讨和创作音乐作品。如韩愈《听颖师弹琴》就有“自闻颖师弹，起坐在一旁。推手遽止之，湿衣泪滂滂”的描写，而李贺《听颖师琴歌》也曾提到类似情景。另外，杜牧的《遣怀》一诗中对乐伎流落青楼也有“落魄江湖载酒行，楚腰纤细掌中轻。十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名”的感叹[2]。在《全唐诗》、《全唐文》中，诸如此类的文学作品不胜枚举，由此可见，当时的文人与乐伎之间的交流之频繁。

另外，文人出身的官员大多会创作诗歌，并由乐妓进行谱曲演唱，有的还担任与音乐相关的官职，比如韩愈就曾担任过太常寺中的协律郎一职。这更便于这些文人近距离地接触到宫廷音乐，并将其中适于表现文人情感的音乐形式带入了文人音乐的创作和表演中。

在唐代复古思潮中，大量具有怀古、复古情结的音乐作品被创作出来，其中，中晚唐的琴乐有汉代情结的作品占有很大的比例，如《大胡笳》、《小胡笳》、《汉宫秋月》、《昭君怨》等作品。这些作品大多是借汉代的典故，抒发唐代文人或憧憬古代，或不平于当代的种种情感。

而在唐代古琴的发展过程中产生的音乐风格和艺术思想上的转变，除了以上几点原因之外，还出于其不同于其他音乐种类的独特性。

相传古琴最早为伏羲所造，初期的琴曲相对较为浅近，然而，在漫长岁的月中，古琴音乐艺术在众多琴家的智慧及努力中日臻成熟，也具有了越来越深的精神内涵。在这个过程中，一部分具有较高艺术造诣的琴人，将琴乐作为其主要的研究方向，再加以某些其它条件，因此这些琴人转而以琴为职业，成为了专事琴乐的琴师。类似情况在中国古代并不罕见，尤其是在历代画家以及清代京剧领域，

---

[1]［日］岸边成雄,（1973）唐代音乐史，梁在平等译，台北：中华书局。

[2]董雪. (2012)杜牧诗歌艺术风貌刍论.（硕士论文,沈阳师范大学）。

此类例子更为常见。在唐代，专事琴乐的琴人有的以琴待诏翰林，有的以琴师之名传授琴艺为职业，有的则以琴名成为权贵者的幕宾，前者如薛易简，后者如董庭兰。这些琴家并不仅仅将琴乐作为陶冶个人思想情操的手段和工具，更是把古琴作为一门崇高的音乐艺术去追求，以求达到艺术性与技巧相互统一的新境界。如琴待诏薛易简就在其《琴诀》七篇中，对古琴音乐的社会功用和审美功用进行了阐释，并根据其演奏经验和当时的审美标准，对古琴演奏技法做出了新的解释。这些琴人虽然专事琴乐，但是其所接受的教育和根植于他们血脉中的都是传统的儒家精神，因此其在思想和行为模式上，仍然属于文人的范畴。可以说这些琴人即具有艺术琴所需要的演奏技巧，又具有文人琴所要表达的思想内容。故而，经过这些专事琴乐的琴人精雕细琢之后，古琴艺术不论是演奏技巧，还是表达内涵，都有了长足的发展。而唐代琴乐的发展岂止局限在琴乐作品、艺术理论和技法方面。唐代减字谱的出现，制琴工艺的登峰造极[1]（如雷氏家族所制的“春雷”、“飞泉”、“九霄环佩”等名琴），以及大量诗歌文章记录古琴的演奏活动，都在向我们诉说着在古琴音乐随着历史潮流的前进和发展中，这些具有文人琴文化素养的职业艺术家是这个过程中的重要推动力。同样，作为古琴艺术音乐美学思想和演奏技法的主要研究者，这些专事古琴的琴家在当时也是起着重要的作用。

由此可以看出，唐代中后期的古琴音乐虽然经历了胡乐的冲击、战乱、国家分裂等种种因素的影响，但依然取得了很大的成就。从中国古代音乐的整个发展历程来看，中晚唐时期的宫廷音乐虽然已不复往日的辉煌，但是流落民间的“音声人”为之后民间音乐，尤其是城市民间音乐的发展带来了巨大的推动力，成为了市井戏曲、曲子词时代的开端。可以说，唐代包括古琴音乐在内的的传统音乐虽然在发展过程中经历了一段时间的低迷期，但是随着胡乐的传入，一些新的音乐内容逐渐渗入了传统音乐中。唐代中后期皇室和文人士大夫对恢复汉族传统音乐文化所付出的努力，虽然未能使当时的音乐回到士儒们所向往的春秋战国时期的风格，但是这也促使中晚唐的音乐出现了一种不同于以往的特质。

第二节　琴乐作品转型的体现

唐代的琴人喜欢回顾前代琴曲，但他们在怀古的同时又在接受着所处时代审

[1]陆云飞.（2009）古琴的制作与传承.（硕士论文，东华大学）。

美观念的影响，他们希望能够创作出既富于当代精神又可以与前代经典媲美的作品。因此，唐代琴曲作品在音乐风格上有着前代琴曲所不具备的特征。唐代古琴音乐在发展演奏技巧，增强琴乐可听性的同时，也十分注重对琴曲内涵的表现。根据查阜西编纂的《存见古琴曲谱辑览》一书所记载，目前现存的唐代创作古琴曲谱共 14 首，分别为《大胡笳》、《小胡笳》、《离骚》、《广寒游》、《梅花三弄》、《八极游》、《渔歌》、《春江曲》、《捣衣曲》、《醉渔唱晚》、《凤翔千仞》、《静观吟》、《雁落平沙》和《颐真》，[1]其中董庭兰（约 695—765）创作的《大胡笳》、《小胡笳》和颜师古（581～645）自笛曲改编的《梅花三弄》均为初唐时期的代表作品。这些作品中，有一小部分作品受到了外来音乐的影响，在音色和音乐风格上突破了传统琴曲的限制。如《大胡笳》和《小胡笳》本身就是以少数民族地区音调为基础创作的琴曲，其中保留了大量的北方游牧民族音乐的风格，甚至以胡笳的音色贯穿始终，并以五声音阶和七声音阶相互交替的方式完美的结合了两种文化的音乐特色。[2]在此类作品中，琴人虽然在琴曲的形式上加入了外族音乐的音色和音调，但是其中所表现的内容和情感依旧是传统文化范畴之内的。

唐代琴乐作品可分为以下几类：1.重新整理的前代作品。2.唐代琴人根据前代其他门类的作品改编的琴曲。3.唐人新创作的作品。我们将举例以分述其各自特点：

1.重新整理的前代古琴作品。

在唐人整理的前代曲目中，相当一部分作品因为战乱等原因失传已久，仅在一些古籍中有乐谱残存，甚至一部分曲目仅有一些不确切的描述。到了唐代，受到复古思潮的影响，一些琴人又将目光放到了儒家所推崇的经典琴曲上，因此，重新将其整理、打谱、演奏，使其重见天日是很多琴人的共同愿望。当然，由于一些曲目并无乐谱存世，在这个过程中不乏根据古籍中的描述推断作品形态，继而根据当时的作品风格加以还原的。如唐代宫廷中曾经命乐工恢复前代古乐，《旧唐书·音乐》有如下记载："二年，太常奏《白雪》琴曲。先是，上以琴中雅曲，古人歌之，近代已来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商，令所司简乐工解琴笙者

[1]查阜西，（2007），存见古琴曲谱辑览，北京：文化艺术出版社。

[2]吴叶. （2004）从琴曲《大胡笳》《小胡笳》试探汉唐时期北方少数民族音调. 中国音乐学.。

修习旧曲。……臣今准敕，依于琴中旧曲，定其宫商，然后教习，并合于歌。辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。辄取侍臣等奉和雪诗以为送声，各十六节，今悉教讫，并皆谐韵。”[1]其中所记述的乐工恢复旧曲的方法，就是根据《礼记》、《家语》、《博物志》等儒家经典中对《白雪》这一曲目的描述进行的推测所创作，并最终加入当时的诗人所创作的诗歌作为唱词。虽然当时的琴人已经尽最大努力还原当时的音乐风格，但由于当时是根据前人描述整理的，这些经过“还原”的曲目也就被打上了那个时代的烙印。

另一部分作品指的是流传至唐代的曲目又被唐人赋予其新的内涵，或者演奏技法得到进一步发展的。大量琴人将自己对古曲的理解融入其中，使后世的古琴艺术都融入了那个时代的精神。而如陈康士“乃创调共百章，每调均有短章引韵，类诗之小序”[2]的做法也不在少数，甚至影响到了明清时期琴乐的发展。《风雷引》就是这类曲目中最好的例子。初唐文人沈佺期（约 656 — 约 715）所作《霹雳引》一诗中就有“有如驱千旗，制五兵；截荒虺，斫长鲸。孰与广陵比，意别鹤俦精而已”的描写，而这首古曲就是唐代所流传《风雷引》的名称。而从沈佺期的诗中，我们可以看到，在唐人眼中，这首古曲已然不再仅仅是对楚商梁“出游九皋之泽，遇风雷霹雳，畏惧而归，作此引”[3]自然景象的描绘，或者历史故事的记录了，曲中原先对自然的敬畏引申成了“视胡若芥，剪羯如拾。岂徒慷慨中筵，备群娱之翕习哉”[4]的昂扬斗志。这不但反映出唐代琴人崇古却不被古人思维所限制的精神，又能够看到在那样一个社会经济文化蓬勃发展的时代，人们所具有的“欲与天公试比高”的精神。

2.唐代琴人根据前代非琴乐作品改编的琴曲。

这一类曲目在唐代非常常见。由于受到文学领域的复古思潮影响，当时的琴人非常喜欢将一些前人的文学作品或者其他乐器的曲目改编为琴曲。

蔡琰（生卒年不详）所做的《悲愤诗》被董庭兰改编为《大胡笳》，继而又

---

[1]修海林. 编（2000）.中国古代音乐史料集. 西安：世界图书出版西安公司.。

[2] （明）朱长文 撰, （2013） 四库全书琴史, 北京：中国书店出版社。

[3] （明）朱长文 撰, （2013） 四库全书琴史, 北京：中国书店出版社。

[4]修海林. 编（2000）.中国古代音乐史料集. 西安：世界图书出版西安公司。

根据其中的情绪创作了《小胡笳》。其中以汉喻唐，借汉代的故事，表达了唐代戍守边塞者的思乡之情。而之后的琴人在演奏此曲时又会由汉代末年战乱四起，民不聊生的社会状况联想到自盛唐之后，军阀割据，内忧外患的社会现状，其中的扼腕唏嘘之意溢于言表。作品中所用到的少数民族音调和胡笳的音色并未使作品带上异域色彩，而是更真切的表达了饱受战争之苦的汉人对于和平的渴望。

《离骚》是琴家陈康士根据战国时期楚国诗人屈原的长诗改编的琴曲。曲中虽然遵从原诗的主要基调，表现了诗人遭受忧患的苦闷，但是更多地体现出了诗人政治理想不能得以实现的抑郁之情。[1]这是面对中晚唐时期政治黑暗，内忧外患的局面，却苦于报国无路的众多文人心境的真实写照。这首琴曲中，陈康士虽然运用了古代文学的题材，但是在其中掺入了当代的情感。可以说这即是古文运动“不平则鸣”观点的鲜明体现，又是唐代文人尚古崇古精神的一种写照。

自这类作品我们不难看出，借古喻今的手法并不仅仅存在于琴曲的创作阶段，在演奏过程中赋予作品更深层次的含义也是这个时期琴乐发展的一个特点。这也恰恰能够体现出古文运动“兼通其辞”的主张。

3.唐代琴人创作的琴乐作品。

唐代琴人的创作有一类与诗歌相关，那就是琴歌。琴歌大多在弹奏琴曲时，演唱一些脍炙人口的诗歌。如《阳关三叠》最早是根据王维（701－761）的诗歌《送元二使安西》改编而来的，诗中描写的是送别友人的不舍之情。而《渔歌调》则是改编自柳宗元的《渔翁》一诗，琴曲悠扬动听，表达了渔翁在大自然中怡然自得的心境。这类娱他性的作品大多没有较深的内涵，在当时也只是作为市井中的小调流传。

另一类琴曲则有着较抽象的内涵，《颐真》就是这一类作品。《颐真》是董庭兰所作的琴曲，正如《神奇秘谱》题解中所写“臞仙曰，按琴史曰，颐真者，唐董庭兰之所作也。颐，养也。道书谓寡欲以养心，静息以养真（性）。守一处和，默契至道。矧琴为娱性之乐，故制是曲者，以颐真名之。”《颐真》所表达的就是具有老庄无为思想的“修心养性”观点。而唐玄宗李隆基所创作的《广寒游》则如其《神奇秘谱》题记中所述：“臞仙曰，是曲者，古曲也。其意高远，其义必

[1]许健，（1982）,琴史初编，北京：人民音乐出版社。

深。飘飘然有独走太罗之想，凭虚御风之趣，挹精荧之流光于太虚也，然其清旷玄邈之旨，又不可得而形容矣。使人听之，不觉毛骨森然，置身如在广寒清虚之府也。”[1]所描绘的是一种道家追求的飘然若仙的意境。另外，李勉（717－788）所创作的《静观吟》等作品所表达的也正是一种心无所累，外诱不扰的精神境界。由于当时皇室大力崇信并扶植宗教，上行下效，文人士大夫也大多受到当时所盛行的佛、道二教宗教精神的影响，因此其作品中的宗教情感十分浓重。

由以上几个例子我们不难看出，哪怕是经历了安史之乱以及中后期的政治混乱，唐代的文人阶层都未放弃拯救时局。而唐代中后期的古文运动，则是由文学领域引发的社会各个方面的思想变革浪潮，在音乐领域的变革更加强调的是音乐激发人内心“不平则鸣”情感的作用。当时的文人并非照搬前人作品，而是将古人的成果做出更符合当时社会潮流的改进，为他所用，体现他们的思想意图，也是“兼通其辞”的最好体现。更有甚者，如《大胡笳》、《小胡笳》一般，将外民族音乐的因素带入古琴音乐这样一个相对较为封闭的艺术领域，并让这样的作品表达出传统汉民族的情感，其大胆之处也足可见唐文化博大包容的精神，以及前所未有的文化自信心。同时，根植于唐代文人血脉中的儒家思想和传统文化情结也使融入了外民族因素的作品依然能够体现出鲜明的汉族文化的情感。

第三节 美学观念和人文精神的转型

古琴是文人生活中不可或缺的一部分，也是文人音乐的重要组成部分。古琴音乐的审美取向也很大程度上反映了士大夫阶层的主要审美潮流，并且与当时社会文化、政治潮流紧密相关。一部分文人在朝堂上无法施展自己的政治抱负时，经常会寄情于琴乐中，因此，文学领域的思潮也大多会在琴乐中有所体现。

初唐音乐承袭了魏晋南北朝的遗风，带有鲜明的贵族风格，因此华而不实的宫廷音乐占据着唐代音乐艺术的主流。唐中期以后，随着文化下移趋势的出现，民间音乐得到了一定程度的发展。唐中期之后的文人音乐由于受到社会政治、经济、文化等多方面因素的影响，相较于之前有了很大的改变。[2]开元盛世的纸醉金迷使文人愈发怀念最质朴的音乐形态，外族音乐的冲击也使得士大夫们看到了

---

[1]中国艺术研究院音乐研究所，北京古琴研究会 编，（2010），琴曲集成，北京：中华书局。

[2] 张云鹏. （2001）复古思潮的历史新变——试论初、盛唐之际美学思想的转型. 河南师范大学学报(哲学社会科学版), ,（03:70-74）.。

传统音乐所处的危险境地，从而更迫切的期盼儒家文化的回归。恰恰在这样一个时间，韩愈和柳宗元领导的古文运动在文学上为士大夫指明方向的同时，也在音乐艺术上，尤其是文人音乐领域，很大程度上改变了当时文人音乐的审美取向，并在当时的文人音乐，尤其是古琴音乐中有所体现。

此时的琴乐刚刚由祭祀的礼器走向社会生活，并努力吸收来自外界的音乐素材作为其发展的养分，唐代的学者杜佑在《通典·乐序》一文中提到“乐也者，圣人之所乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫，无故不彻乐，士无故不去琴瑟，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干，古者因乐以著教，其感人深，乃移风俗。”其中指出“乐”是“圣人之所乐”的，并具有“善人心”的作用。紧接着文中又讲到琴瑟与士的关系，在这里，琴瑟是乐的代表，并且与士的文化生活有着密切的关系。士离不开琴乐，因为琴乐对士人格的形成和完善均有不可忽视的作用。

一、唐代初期文人音乐美学观

初、盛唐时期，宫廷和文人音乐的重心大多放在燕乐和胡乐上，对于外族文化的包容使得传统音乐中大量融入了胡乐的因素，具有胡乐因素的《胡笳十八拍》被改编为琴曲《大胡笳》、《小胡笳》也正是这一时期。[1]

二、唐代中后期文人音乐美学观

1、韩愈的美学思想

韩愈作为唐代古文运动的领导者，虽然他的观点主要体现在其文学创作领域，但是由于他在贞元末年（799—802）曾任太常寺协律郎一职，故而在音乐方面亦有较深的造诣，对于音乐美学也有一定的研究。其相关论述主要记述于《原道》、《荆潭唱和诗序》、《上巳日燕太学听弹琴诗序》、《送浮屠文畅师序》和《送孟东野序》等文章中。韩愈的音乐美学观主要有以下几个方面：

（1）音乐是“道”的内容。

中唐时期，由于受到政治、经济等多方面因素的影响，士大夫阶层的道统意

[1]吴叶.（2004）从琴曲《大胡笳》《小胡笳》试探汉唐时期北方少数民族音调. 中国音乐学.。

识逐渐开始复苏。他们在反对浮华的骈文，提倡言之有物的古文的同时，也将这种道统思想注入到了音乐审美标准当中。而作为古文运动领导者的韩愈更是将“文以载道”的观念贯彻于其音乐美学观念中。韩愈认为在文学创作中，应做到辞不足不以为文，而音乐也是传播“道”的一种途径，因此音乐也应当言之有物。韩愈这里所说的“道”指的是儒家的道统。韩愈提出：“博爱之谓仁，行而宜之谓义，由是而之焉之谓道，足乎已，无待于外之谓德。其文，诗书易春秋；其法礼乐刑政；……其为道易明，而其为教易行也。”[1]从这里我们不难看出，韩愈所说的“道”是包括儒家孔子的道德观念的，其中侧重于儒家的经典和礼乐刑政等各方面内容。他希望通过由古文运动引起的这一复古思潮将儒家这一种思想延续下去。

（2）音乐也应具有“不平则鸣”的精神。

“不平则鸣”是韩愈在文学领域提出的一项内容，主要目的是鼓励当时的文人敢于揭露当时的社会弊端，以便于实现古文运动的社会价值。在音乐领域，他依然贯彻着这一精神。在《送孟东野序》一文中，韩愈指出：“人之于言也亦然，有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀。凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎！”其中强调了文章中抒发对一些社会现象的不平之声的重要性。同时，韩愈在文中也将其音乐观贯穿其间：“乐也者，郁于中而泄于外者也，择其善鸣者而假之鸣。金、石、丝、竹、匏、土、革、木八者，物之善鸣者也。惟天之于时也亦然，择其善鸣者而假之鸣。……四时之相推敛，其必有不得其平者乎！其于人也亦然。”[2]韩愈认为，音乐应当和社会现状相联系，并以夏、商、周时期的伊尹、周公、孔子、屈原等圣贤的事迹作为其例证，以证明在音乐中贯彻“不平则鸣”精神的必要性和可操作性。文中，韩愈将唐虞、咎陶、禹等贤明君王统治时期的太平治世，与六代乐舞的社会功能相联系；将楚国的衰败和灭亡，同屈原的诗歌相联系；将魏晋时期社会的混乱，与当时善鸣者“其声清以浮，其节数以急，其词淫以哀，其志弛以肆”和善言者文章的“乱杂而无章”相联系；将初唐时期的政治统一、经济繁荣，与陈子昂、苏源明、元结、李白、杜甫、李观等人的诗

[1]王珂娜. （2014）韩愈道统思想研究（硕士论文.内蒙古大学）。

[2]李西林. （2011）韩愈的音乐活动及其美学思想. 交响(西安音乐学院学报).（04 期）。

歌相联系。这些例证都为其“不平则鸣”的观点贯彻于音乐中，提供了有力的支撑。这里韩愈提到了“不平则鸣”的观点。他认为，音乐就是一种“郁于中而泄于外”的现象，是人情绪的一种发泄渠道，因此，音乐所表达的必然是人内心所想，也只有这样，音乐才符合其最初也是其最根本的目的。[1]

（3）音乐应当模仿古乐。

韩愈的音乐美学观与其文学思想一样，都极力推崇儒家先贤的风格，力图将当时文坛的文风和文人音乐的曲风带回先秦时代。可以说，“敬风雅之古辞，斥夷狄之新声”[2]就是韩愈音乐思想的主要目的之一。在其《送孟东野序》一文中，韩愈明确提出“凡载于《诗》、《书》六艺，皆鸣之善者也”。认为现代所学习的内容都应当遵从儒家提倡的“六艺”。这些儒家经典都能够给予当代人和当代社会重要启示。

2.白居易的美学思想

与韩愈同时代的另一位文坛改革运动的领导者白居易的音乐美学思想与韩愈有着一些相似点，但更多的是分歧。

白居易是一位坚持音乐他律论观点的琴人，他在《策林·四》中提出的“乐者本于声，声音发于情，情者系子政”的观点很好地证明了这一点。也正是基于这种音乐美学观点，白居易更加关注音乐与政治的关系，更加强调音乐的政治和社会功用。白居易领导的“新乐府运动”与韩愈领导的“古文运动”对当时的文坛都有着巨大的影响。与一直力求回归儒家思想的本质精神的韩愈不同的是，白居易将儒家思想中加入了一些老庄思想，并极力反对韩愈所推崇的实用主义精神，追求一种闲适的生活格调和浅显易懂更贴近百姓的文风。虽然他们的思想根源都是儒家精神，但是白居易极力反对为政治服务的礼乐。他认为“盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是焉”，政治的和谐与否决定音乐的和谐程度。这一点正符合了道家“琴者，心也”的思想。

作为一位诗人，白居易的诗歌中体现最多的并不是琴乐的社会功能，而是琴

---

[1]李西林. （2011）韩愈的音乐活动及其美学思想. 交响(西安音乐学院学报)（04 期）。

[2]（唐）韩愈 《上巳日燕太学听弹琴诗序》，转引自修海林. 编（2000）.中国古代音乐史料集. 西安：世界图书出版西安公司。

本身的怡情作用。他认为“古人唱歌兼唱情，今人唱歌惟唱声”(《问杨琼》)，并在《筝》提出了音乐创作的最高理想“移愁来眼底，送恨入弦中”。强调音乐创作过程中一定要加入情感因素。他有时候会在性起时，去山水间效法陶谢，抚琴饮酒。正如宋代朱长文所著《琴史》中所记述的“寻水望山，率情便去，抱琴引酌，兴尽而返，其旷达如此”[1]。

白居易在音乐审美上也提倡回归“正始之音”。正如其《五弦弹》一诗中所说：“正始之音其若何？朱弦疏越清庙歌。一弹一唱再三叹，曲淡节稀声不多。融融曳曳召元气，听之不觉心平和。”[2]“正始之音”即儒家推崇的华夏正声。白居易在《五弦弹》中指出外族音乐虽然能给人带来比较具有刺激性的听觉感受，但是最终能让人心境平和的只有“曲淡节稀声不多”的传统音乐，但是由于当时社会风气推崇外族音乐，因此诗歌的最后“人情重今多贱古，古琴有弦人不抚。”的感叹也体现了作者的无奈。

3.薛易简的美学思想

薛易简是唐代为数不多的有独立完整的琴乐美学著述的职业琴人之一。他的《琴诀》在一定程度上代表了当时的一部分文人对于琴乐美学的理解。

在《琴诀》中，薛易简指出：“琴之为乐，可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神。”薛易简对古琴音乐“摄心魂”、“辨喜怒”、“悦情思”、“静神虑”、“壮胆勇”等功能的认识，更多的是针对音乐对于人的情感产生的影响而言的，同时也强调了琴乐对于反映社会思想意识的作用。他的这种看法和荀子在《乐论》中指出的“夫乐者，乐也，人情之所必不免也。故人不能无乐，乐则必发于声音，形于动静，而人之道，声音、动静，性术之变尽是矣”是一脉相承的。可以说，薛易简对琴乐审美功能观的诸多看法正是对孔子、荀子等儒家传统音乐美学思想的继承，并将音乐对人的教化作用和音乐所蕴含的情感内容做出了进一步的阐述。薛易简的琴乐功能观代表了儒家思想的回归。

在演奏上，薛易简批评了当时只讲究“用指轻刮，取声温润，音韵不绝，句度流美。”的形式主义演奏法，认为琴乐的音色不能只强调音色的动听，还应当

---

[1]（明）朱长文 撰,（2013） 四库全书琴史, 北京：中国书店出版社。

[2]修海林 编,（2000），中国古代音乐史料集，西安：世界图书出版西安公司。

与乐曲中表现的内容相符。这也就是他所强调的“声韵皆有所主”观点，即艺术手法必须服从于内容表现。这一观点与当时演奏风格相对立，由于薛易简所处的天宝年间是唐代最鼎盛的时期，政治上还未受到安史之乱的冲击，人们在琴乐审美上普遍偏向于华而不实的形式和音色，儒学回归的呼声并不是很高。因此薛易简的思想并未上升到韩愈“不平则鸣”的理论高度，但是其观点也可以说对后来的琴人有着很大的启发作用。

另外，他还认为演奏时要保持“定神绝虑，情意专注”，演奏的目的是要达到潜移默化，教化育人的效果，使“正直勇敢者听之，则壮气益增；孝行节操者听之，则中情感伤；贫乏孤苦者听之，则流涕纵横；便佞浮嚣者听之，则敛容庄谨。”为此，他根据当时琴人演奏古琴时出现的一些问题指出了演奏“七病”，对演奏姿态和演奏手法提出了严格的要求，这些理论均为后世琴家所推崇，并由此演变出许多弹琴规范。

由于受到复古思潮的影响，唐代琴人比之前的琴人更加重视对于前代经典曲目的学习。薛易简（742-756）精通大量前代琴曲作品，并将这些作品根据自己的理解逐渐完善。[1]而陈康士（生卒年不详）也称自己“遍寻正声：《九弄》、《广陵散》、二《胡笳》，可谓古风不泯之声也”。这里我们就不难看出，当时以董庭兰、薛易简、陈康士、陈拙（生卒年不详）为代表的琴人对于古曲的演奏提出的建议是在大量研习古曲的基础上形成的，其中有相当一部分作品所描述的情节并非当时的故事，而是将情感寄托于汉代或是更早之前的典故之中。这种复古情结在当时并不仅仅局限于琴曲的创作，在诗歌、散文、书法等领域都有所体现。如韩愈、柳宗元大力倡导的古文运动，抵制骈文，力求恢复春秋战国时期的散文文风；而怀素的狂草正是在复古思潮崇尚自由抒发情感的基础上形成的。这种对于前代文化的怀念使得琴人对于以往的琴曲作品研究抱有极大的热忱。

相较于前代琴人而言，唐代的琴人具有更加精进的演奏技法和成熟的美学体系。他们不但能够演奏以往的曲目，还能对于古曲演奏技法进行完善。如陈拙所著《大唐正声琴谱》十卷，就是在总结前代琴人演奏技法的基础上又进一步提出

[1]《钦定四库全书·子部·琴史》，【宋】朱长文，第 839-52 页，“尝慕昔贤悉善鼓琴，自九岁学之。至十二，拊黄钟杂调三十曲，工《三峡流泉》、《南风》、《游弦》三弄。十七岁，弹《胡笳》两本，《凤游云》、《乌夜啼》、《怀陵》、《别鹤操》、《仙鹤舞》、《凤归》、《杯沈》、《湘怨》、《楚客吟》、《秋风》、《嵇康怨》、《湘妃叹》、《闲弦》、《白雪》、《秋思》、《坐愁》、《游春》、《绿水》十八弄。后益基苦心周游四方，闻有解者，必往求之。凡所弹杂调三百，大弄四十。善者存志精之，否者旋亦废去。”。

了对音色、技法以及音乐表达方式的新主张。而薛易简在《琴诀》一文中，发展了刘向（约前 77—前 6）《七略》的观点。他将琴乐的作用阐释为“可以观风教，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神”。（薛易简《琴诀》）他的观点较之汉代提出的“琴者，禁也”的说法更加强调社会功能性。同时，他还强调演奏技法与所要表现内容的一致性。可以说这些都是对韩愈“兼通其辞”主张的体现，即在精通前代文化的基础上，寻找自己的艺术特点，并创造出不同于以往的艺术形式。这一做法对于琴乐在唐代的发展极具推动作用，为之后的五代时期和宋代古琴演奏技法的发展奠定了坚实的基础。

第三章　唐代琴乐转型对后世的影响

唐代的复古思潮从唐初就开始兴起并影响着唐代文人文化生活的方方面面，至唐代中后期，韩愈、柳宗元领导的古文运动又将这一潮流向高潮推进了一大步。可以说在韩愈的时代，能够将已经盛行了百余年的思想潮流的精神实质进行系统的整理，提出自己的见解，并广招门生，将其主张在仕林宣扬开来，韩愈是当之无愧的第一人。稍晚一些的柳宗元、刘禹锡等人对韩愈的部分观点有的进行了反驳，有的进行了更深入的研究和进一步发展。这些秉承着严谨态度，力图恢复儒家思想本质的主张不但影响到了当时的文学、音乐、书法、绘画等艺术门类的发展，还对以后的五代十国和宋代文学、音乐、书法、绘画等艺术的发展方向有非常大的影响。

第一节　唐代复古思潮对于之后琴乐发展的影响

韩愈去世以后，古文运动因为缺少具有足够社会影响力的领导者，而逐渐走向衰落。当年满怀抱负与理想，试图改变浮华奢靡的社会风气和“浮诡”、“讹滥”文风的韩门子弟失去了最强有力的政治依靠，只能偃旗息鼓。但是经过这样一场运动之后，唐代社会复古思潮已经逐渐深入人心，“文以载道”、“兼通其辞”、“不平则鸣”的观点已经在文人阶层成为了广泛的共识。可以说这为之后宋代欧阳修、苏轼等人再次掀起古文运动的浪潮埋下了伏笔。明代的复古运动也与唐代古文运动有着密不可分的关系。明代复古运动所追求的目标是李梦阳倡导的:“文必秦汉，诗必盛唐，非是者弗道。”（明史卷二八六李梦阳传）[1]以及李攀龙主张的：“文自西京，诗自天宝而下，具无足观。”（明史卷二八七李攀龙传）[2]唐代诗歌成为了明代复古运动时期诗歌的典范。

唐代复古思潮使儒家思想重新回归到社会文化的主导地位。中晚唐时期，随着国内各种矛盾的凸显，浮华的社会风气开始受到有识之士的非议。而文学领域

---

[1] 苏轼，潮州韩文公庙碑，（1986），苏东坡全集（上），北京，中国书店出版社。

[2]苏轼，潮州韩文公庙碑，（1986），苏东坡全集（上），北京，中国书店出版社。

华丽文风的代表文体——骈文——逐渐文人置于次要地位。在音乐文化方面，娱乐性较为突出的燕乐歌舞在宫廷音乐中的比重逐渐减少，庄重的礼乐和具有教化作用的雅乐重新成为皇室关注的重点。儒家崇尚的礼乐制度重新开始发挥其应有的作用。皇室用礼乐提醒着所有人，皇权是至高无上的，是任何人都不能够僭越的。而随着战乱的到来，流落民间的宫廷乐伎将大量精雕细琢的宫廷乐舞等音乐艺术形式带到民间，有力地推动了民间曲子、歌舞、戏曲等艺术形式的发展，为宋代市民音乐的大发展打下了坚实的基础。而文人家中所蓄养的乐伎也在这一过程中提高了自身的音乐修养，继而带动文人的词调音乐和古琴音乐也得到了一定程度的发展。

唐代复古思潮对琴乐的发展有不可磨灭的功绩。汉族民族文化重新得到皇室和文人的重视，使古琴音乐在胡乐横行的时代依然保留了本民族最鲜明的特征，没有逐渐被胡乐所同化，也一直未曾偏离汉族传统艺术的轨迹，从而使古琴艺术保持了这一艺术门类的纯粹性。

在取得这一系列成就的同时，唐代古琴音乐的发展也对之后的五代、宋代，乃至明清文人音乐产生了深远的影响，笔者将其总结为以下几点：

1. 审美上回归汉族文人音乐的本质。

唐代中后期，文人阶层极力提倡音乐回归儒家传统审美观念，但是对于古琴音乐的审美倾向出现了分歧。一种是以韩愈为代表的古文运动倡导者，他们在认同儒家音乐美学经典《乐记》中提到的“情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外。唯乐不可以为伪”这一主张的同时，又提出了不平则鸣的观点。他们认为一切音乐都是内心情感矛盾的抒发，肯定了“有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀”的观点。这一主张与传统的儒家思想不尽相同。传统儒家音乐观念认为音乐应当平和、有序，这样才能引导社会风气步入正轨，才能规劝百姓安居乐业。但是韩愈等古文运动倡导者认为当人们产生某种情绪时就应当以音乐或者诗歌等形式抒发出来，并且认为只有充满情感矛盾的音乐才具有真正的价值。

复古思潮中另一种思想则是白居易所领导的“新乐府运动”。他们的观点相对比较保守，大多遵从《乐记》等儒家经典的观念，或者是对这一观点的继续发

展。如吕温所作的《乐出虚赋》和张彦振所作的《响赋》等文章也继承了《乐记》中所阐述的儒家传统思想。吕温认为音乐有“玄关”，且具有“难辨于将萌”“不知其所自”的神秘性；还认为音乐的象存在于“无际之象”，所以这种象是“非象之象”；他认为要达到这种境界就需要使想象力得到前所未有的解放。[1]这种对音乐特征的阐述与《响赋》中所提到的“同夫道之无质，每凭虚而起象”、“触物类以成态，托空虚以运形”相似，都是对《乐记》思想的继承和再发展。白居易的《复古乐器古曲》一文强调了音乐复古不应当仅仅局限在乐器和曲目的领域，而是要将古曲的精神实质最大限度的还原，并将儒家音乐思想中“礼、乐、刑、政，其极一也”的思想进行了进一步的阐释，他坚信要想将古乐重新建立起来，重建“善其政、欢其心”的社会环境才是根本。在《五弦弹》中，白居易也提出了重建“正始之音”的理想，并针对当时的厚今薄古的现象发出了“人情重今多贱古，古琴有弦人不抚”的感慨。

2.为之后古琴音乐各个流派的形成和发展奠定了基础。

初唐时期，琴派的概念尚未被正式提出。当时一些琴人按照地域概念称呼因地域差异而形成的琴派，其中最重要的两种琴乐风格是吴声和蜀声。这时对琴派已经有了明确的记载，如初唐时期的著名琴家赵耶利曾形容当时的两种古琴演奏风格：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若急浪奔雷，亦一时之俊。”[2]自唐代以来，古琴音乐的师承问题逐渐被琴人所重视。当时颇具影响力的流派大多是由于师成不同形成的，如著名的沈家声、祝家声等。唐代琴家对师承的注重，可以说是宋代琴派形成的一个前提。

宋代，隋唐时期的琴曲和审美取向依然受到当时琴人的推崇。宋代诗人苏东坡就在其《听武道士弹贺若》一诗中以“清风终日自开帘，凉月今宵肯挂檐。琴里若能知贺若，诗中定合爱陶潜”[3]的诗句大加赞赏了《贺若》一曲中所表现的恬淡之意，并且将此曲与陶渊明作品中的清静淡远之意相比，足见对此曲的喜爱程度。另外，南宋朱昱所著的《猗觉寮杂记》对于《贺若》一曲又有“琴曲有贺若最古淡”的评价。可见唐代的琴乐，直至南宋都一直被琴人所推崇。当然，掺

---

[1]蔡仲德. （2004）中国音乐美学史资料注译. 北京：人民音乐出版社。

[2]（明）朱长文 撰, （2013） 四库全书琴史, 北京：中国书店出版社。

[3]修海林. 编（2000）.中国古代音乐史料集. 西安：世界图书出版西安公司。

杂了胡乐因素的唐代琴乐也不被一些宋代文人所接受，如欧阳修就曾讥讽韩愈的《听颖师弹琴》一诗描写的是“听琵琶”。但是北宋著名琴僧义海却结合琴乐演奏技法和音色对韩愈的诗作做出了解释，并予以了肯定。北宋的琴僧是宋代琴乐发展的一支重要推动力量，这一流派始于宫廷琴师朱文济，却成就了一大批如夷中、义海、知白等具有文人情怀的僧侣音乐家。由于皇室对琴乐的喜爱，汴梁就集中了当时众多古琴家，并逐渐形成了自己的流派风格。而北宋末年以宋徽宗为代表的皇室成员对琴乐的重视，又进一步促进了京师琴派的发展。此时，汴梁与江西、两浙已然并列成为当时影响最大的几个流派。北宋的琴家成玉磵在《琴论》中记载道：“京师、两浙、江西，能琴者极多，然指法各有不同。京师过于刚劲，江南失于轻浮，惟两浙质而不野，文而不史。”

至南宋，古琴历史上第一个成体系的琴派——浙派——正式形成，并延续了三百余年，直接影响到了明清琴派的发展。南宋是浙派产生和风格的定型时期。这一时期江南繁荣的经济与外患不断，国土沦丧的政治状况形成鲜明的反差。这种自汉唐以来前所未有的政治环境，造就了文人士大夫的忧患意识和爱国情怀，也使当时涌现出郭楚望、汪元亮等一大批富有爱国主义情怀的琴家。这些琴家也创作了《潇湘水云》、《泽畔吟》、《泛沧浪》、《秋鸿》等传世名作。

及至明清，由于受到当时又一股复古思潮的影响，加上清代考据学得到蓬勃发展，收集和整理前代琴谱成为这一时期琴人的主要贡献。其中朱权整理的《神奇秘谱》、黄献整理的《梧冈琴谱》、杨嘉辑编纂的《琴谱正传》、肖鸾编纂的《杏庄太音补遗》等琴曲集收集、整理和保存了大量琴谱，加之印刷术在明代的进一步发展和中上阶级文人群体的扩大，为当时琴派的发展壮大和之后琴曲的流传做出了不可磨灭的贡献。同时，在一部分作品的题解中，我们也不难看出明代琴家对于唐代琴乐的态度。例如在明代南昌龚经编释的《浙音释字琴谱》中，《颐真》一曲的题解写道：“臞仙曰，按琴史曰，颐真者，唐董庭兰之所作也。颐，养也。道书谓寡欲以养心，静息以养真。守一处和，默契至道。矧琴为娱性之乐，故制是曲者，以颐真名之。真有所传玄，噫！旨哉。”[1]其中，充满了对唐代琴曲所表现的“守一处和，默契至道”的赞叹之意，说明哪怕是数百年后的明代琴人，依然被这首作品所折服。

[1]中国艺术研究院音乐研究所，北京古琴研究会 编，（2010），琴曲集成，北京：中华书局。

宋代出现的浙派，在思想上继承了隋唐以来一直倡导的将儒家学派的思维方式融入文人音乐的观点，这一举措不但迎合了文人的观念，也顺应当时的理学思想潮流，从而将古琴音乐推向了自隋唐以来的新高度。如宋代与此同时，浙派还吸收了其他琴派的因素，提高了琴曲的可听性，使琴曲更易理解，为古琴音乐的传播做出了极大贡献。

另外，唐代的琴家曹柔创造了便于抄写和刊印的减字谱。但是这种简洁抽象的琴谱并不能够完整的传达作曲家的真实意图，导致在传谱和演奏过程中往往出现偏差，同时也为琴家留出了大量的自由发挥空间。因而随着乐谱的流传，出现了大量同曲不同声的现象。这也为之后琴派的正式形成奠定了基础。

3.为之后斫琴工艺的发展奠定了基础。

唐代空前繁荣的经济和迅速发展的生产力双重刺激下，唐代斫琴工艺得到突飞猛进的发展。由于受到隋朝时蜀王爱琴的影响，蜀地的制斫琴工艺得到了很大的发展。至唐代，蜀琴已然成为了当时古琴中的佼佼者。唐代的斫琴，无论在数量上还是在质量上都超越了前代，并达到了空前的水平。庞大的制作数量和不同的结构类型为工匠们提供了丰富的实践经验。对音色和音乐表现力的追求，对乐器的质量提出了更高的要求。这从另一方面促使制琴师苦心探索，在古琴制作的选材、造形、斫制、髹漆等各个环节逐渐完善制作工艺。[1]

唐代斫琴名家首推雷氏。其中最著名的斫琴师雷威据说曾受神人指点斫琴工艺。为了挑选最好的木材，雷威曾趁大风雪天去深山老林，听辨风吹树木的声音，以选择良材。在如此精益求精的工艺和标准之下，制作出的古琴曾被苏轼在《杂书琴事》中曾称赞为“其嶽不容指，而弦不（先文），其声出于两池间，其背微隆，若薤叶然，声欲出而隘，徘徊不去，乃有余韵，此精妙如此。”[2]又曾在《琴书大全》中，被黄延矩形容为“所以为异者，岳高而弦低,弦虽低而不拍面。按若指下无弦,吟振之则有余韵。”可以说，唐代斫琴工艺的大发展，以雷氏家族为代表的斫琴大师们功不可没。[3]

在唐代，古琴的基本型制已经得以确立，琴体的基本结构和各个部分之间的

---

[1]陆云飞.（2009）古琴的制作与传承.（硕士论文，东华大学）。

[2]陆涵丽.（2010）,唐代琴论与古琴美学的发展.（硕士论文，南京艺术学院）。

[3]张斌.（2006）宋代的古琴文化与文学.（博士论文，复旦大学）。

比例已趋于统一。在外形和制作方面，匀称的结构比例和风格统一的装饰配件反映出了唐代制斫琴大师的良好美学修养。而制斫琴师对宽大的散音，清润含蓄的按音的追求，则是“正声”的完美体现。唐琴如同宫廷仕女般丰腴的形态也成为了其最大的特征。

第二节 中晚唐古琴音乐的发展给现代人的启示

唐代在文化艺术的各个方面都体现着唐人的文化自信心,也反映着他们不羁的性格与张扬的个性。从隋代开始,外族的文化艺术就以渐渐进入并充斥了中土人士的生活,胡旋燕舞,纷至沓来。但是这种外来文化的冲击并没有将古琴音乐淹没。相反，在经历了初唐的相对静寂之后,盛唐时期的古琴逐渐开始适应并吸收了外来音乐的有益成分,也逐渐达到一个新的高峰。

专事琴乐的琴人出现后，古琴音乐的演奏技法得到了很大程度的提升，琴人也逐渐不再将目光仅仅放在演奏技法的突破上。唐代古文运动所提倡的“文以载道”等观念使琴人们将目光由音乐的演奏技法发展和音乐的可听性，转向了音乐所要表达的思想内涵。在追求音乐形式美的同时，更深层次的“内涵美”也成为琴人追求的方向。这使得古琴音乐在发展过程中不至于流于形式上的华丽繁复，而变得过于肤浅。正是由于这一原因，使得唐代形成了很多古琴音乐美学观点，这也为之后宋代多种琴派的形成埋下了伏笔。这时期的古琴音乐美学观点并不倾向于追求演奏技法的突破，而是更倾向于在旧有技法之上寻求表达全新音乐内涵的方式。

中晚唐时期的琴乐发展过程中，文人并非仅仅将古琴作为一种乐器，提高其演奏技法的水平以及创作新的曲目，而是首先将古琴作为一种政治理想的承载者，对其思想加以深化。在此基础上，职业琴家才继续整理和发展了古琴演奏技法。因此，对于这样一种音乐发展观念，对之后的古琴发展有一些影响，同时也给予古琴音乐艺术在现代社会的发展一些启发。

唐代古琴音乐的发展对之后五代十国和宋代古琴音乐的发展都有重要的影响。宋代汉族政权遭受了游牧民族的入侵，因此更激发了文人士大夫前所未有的爱国情怀。以欧阳修、苏轼为首的豪放派词人不但在诗词创作上处处体现其对收复失地的渴望，在古琴的演奏中也时时提醒自己勿忘国耻。欧阳修就在其《听僧

知白弹平戎操》一诗中描写到："西戎负固稽天诛，勇夫战死智士谟。上人知白何为者，年少力壮逃浮屠。"其中，诗人被琴曲中所表现出战士在战场上的勇武所折服的同时，也表达了"我材不足置廊庙，力弱又不堪戈殳。遭时有事独无用，偷安饱食与汝俱。尔知平戎竟何事，自古无不由吾儒"的无奈之情。[1]到了南宋，如白石道人一般以一首古怨的"欢有穷兮恨无数，弦欲绝兮声苦。满目江山兮泪沾屦。君不见年年汾水上兮，惟秋雁飞去"唱出对南宋朝廷的失望之情的文人更不在少数。由于汉族文化受到元代统治者的严重破坏，明代虽然兴起了复古思潮，但是明代复古思潮的目的和指导思想都与唐代不同，因此明代琴人所推崇的清微淡远的古琴音乐美学观点，已经与师旷、司马相如、蔡邕、嵇康、薛易简所秉承的美学主张相去甚远。到了明末清初，徐上瀛在《溪山情况》中对明人的美学观念加以强调和发挥，还是冷谦的《琴声十六法》中对于古琴音色美的解释，都见不到唐宋文学作品中那种对古琴音乐作品体现的大气磅礴的描写。以至於之後的琴人，则大多将明代的古琴美学观作为古琴音乐审美的标准。上溯至唐代，除了白居易、刘长卿的古声淡无味观点之外，此类观点就很少再有其他根源可寻了。秉承这种清微淡远古琴美学观的琴人，近不认可清代广陵派周鲁封编纂《五知斋琴谱》中的轻重疾徐说，中不承认明代朱权编纂的《神奇秘谱》中所收录如《广陵散》的激昂慷慨，远不承认唐代琴家赵耶利所描述的"蜀声躁急"，以及薛易简所持的"辩喜怒"、"壮胆勇"、"悦情思"古琴音乐功能观，[2]而在李白的《忆崔郎中宗之游南阳遗吾孔子琴，抚之潸然感旧》、韩愈的《听颖师弹琴》和沈佺期的《霹雳引》等诗中所描述琴乐震撼人心的雄浑气势也不被这些琴人所接受。琴乐美学的这样一种演变，可以说是近代古琴音乐逐渐衰落的一个不可忽视的原因。

古琴在唐人社会生活中的地位已然不似汉魏之前那样重要，但是在艺术和思想的高度上，唐代的古琴艺术都更加成熟，更加完善。在娱乐性为主的外来音乐的冲击之下，在民间琵琶、吹打乐等俗乐艺术的影响下，古琴音乐的活动范围较之以往愈发缩小了。但是在上层社会文人士大夫的娱乐活动中，古琴音乐依然稳稳占据着崇高的地位。另外，在唐代，帝王权贵家中都会聘请琴家作为幕宾。这些琴家并不像教坊乐伎那样地位极低，而是与其他的文人幕宾有着同等的地位，

---

[1]张斌.（2006）宋代的古琴文化与文学.（博士论文，复旦大学）。

[2]李祥霆.（1995）,论唐代古琴演奏美学及音乐思想（下）. 中央音乐学院学报。。

也会得到与文人同样的尊重。这些琴人的演奏和作品在唐人的诗文中留下了很多重要的记录，如李颀的《听董大弹胡笳弄兼寄语房给事》一诗中就有“董夫子，通神明，深山窃听来妖精”的描述，诗中对于琴家董庭兰是以夫子称呼，足以说明听琴者对于琴家的尊重。

非职业琴家的古琴音乐活动也同样得到重视，文人中许多爱琴者和善弹琴者在其音乐美学思想上纷纷提出自己的见解，这些都对当时的古琴艺术发展有很大的影响。艺术琴以及文人琴所形成的演奏美学各种思想，在体现了唐代古琴音乐艺术发展高度的同时，也对我们思考应该如何对待古琴艺术的传统有着重要的启示。尤为引人注意的是，将琴乐技法的艺术性、音乐的可听性与儒、佛、道等思想相结合，使琴乐艺术具有更深的思想内涵，是唐代古琴艺术的主要表现手段，这种创作和演奏思维对于之后琴乐艺术的发展有着广泛而深远的影响。

另外，唐代文人以琴乐提高自身道德修养，加之受到当时开放的社会风气的影响，成就了唐代文人独特的音乐审美观和前代文人所无法比拟的音乐素养。此时的文人尊崇儒家观念，在接受传统礼乐教育的同时，又受到当时流行的胡乐熏陶。这使传统音乐与胡乐共存于文人的观念中，胡汉文化的界限逐渐变得模糊。与文人和乐伎之间频繁的交流和学习，使当时文人阶层中形成了一股浓厚的学习风气，这在其他时代是不多见的。这些对于我们当代音乐教育都具有借鉴意义。因此，我们在现代音乐教育中，不能仅仅依靠教科书来向青少年传授传统音乐文化，而是应当尽力营造一个良好的社会文化氛围，淡化考试观念，使青少年在生活中得到熏陶，从而确立以音乐审美和道德修养为主的学习目标。同时，在学校音乐教学过程中加入让青少年自主判断西方音乐与传统音乐融合方式的内容，而不再一味的单方面从教师那里接受说教式的灌输。这些做法对于未来传统音乐的保存和发展都有着深远的影响。

唐代文人对待外族音乐的态度一直比较复杂。自隋代以来，政府官方一直提倡儒家思想和礼乐的复兴，但是对于民间蓬勃发展的外族音乐，却一直持听之任之的态度，并未有过多的限制，甚至宫廷诸多音乐活动所使用的都是胡乐，如燕乐中的高昌伎、龟兹伎、西凉伎等。而文人在这种环境之下，对于音乐文化的选择就非常多样化。如李白就曾经在《猛虎行》中描写胡人乐师的演奏情景“胡人

绿眼吹玉笛，吴歌白拧飞梁尘”，[1]在《上云乐》中也赞叹胡人乐师道：“金天之西，白日所没，康老胡雏，生彼月窟。搀岩仪容，戍销风骨。碧玉灵灵双目瞳，黄金拳拳两鬓红。……能胡歌舞献汉酒。”[2]而王维所创作的《凉州词》也体现出他本人对西域音乐的熟悉。中唐时期的白居易对待胡乐的态度则是分为两方面。一方面，在胡乐的可听性和娱乐性上，他予以肯定，并且在音乐生活中也经常参与胡乐的演奏或者欣赏。如他在《听曹刚弹琵琶，兼示重莲》一诗中称赞胡乐：“拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁人截得曹刚手，插向重莲衣袖中。”[3]而另一方面，白居易认为胡乐对于教育树、净化心灵和政治统治等方面远远不及传统儒家礼乐和古琴音乐，并将礼和乐看作是并举而不可废一的治国根本。他在《策林·议礼乐》中指出：“序人伦，安国家，莫先于礼，和人神，移风俗，莫上于乐。二者所以并天地，参阴阳，废一不可也。”他还在其《新乐府》诗中写道：“法曲法曲合夷歌， 夷声邪乱华声和。 以乱干和天宝末， 明年胡尘犯宫阙。”并在其《五弦弹》中感叹“二十五弦不如五”。虽然白居易主张恢复古乐，但是他的思想并非一味教条的照搬古代礼乐思想，而是主张“夫器声所以发声，声之邪正，不系于器之今古。曲者所以名乐，乐之哀乐，不系于曲之今古也。何以考之？若君政骄而荒，人心动而怨，则虽舍今器，用古器，而哀淫之声不散矣。若君政善而美，人心平而和，则虽奏今曲废古曲，而安乐之音不流矣。”[4]而王建在《凉州行》中表达了对“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐”[5]的不满。由此我们不难看出唐代文人在雅乐、胡乐、俗乐三者之间的选择。唐代文人接受外族音乐文化的同时，又在努力坚守传统文化的阵地。在外族文化促进传统文化发展时，唐代文人以博大的胸怀接纳并给予其足够的发展空间。但是当外族文化伤及传统文化的根本时，文人又以最坚决的态度，对外族文化加以抵制。这一点十分值得我们学习。在外来音乐文化对传统文化带来巨大冲击的今天，我们并不能一味地抵制外来音乐文化，这只会使我们的传统文化固步自封，停滞不前。我们应当增强自身的传统文化修养，并以宽广的胸怀接纳外来文化。但是当外来文化对我们

---

[1]唐朴林 辑录，（2000）,历代八音诗荟萃，北京：中国青年出版社。

[2]唐朴林 辑录，（2000）,历代八音诗荟萃，北京：中国青年出版社。

[3]唐朴林 辑录，（2000）,历代八音诗荟萃，北京：中国青年出版社。

[4]白居易，《策林·复乐古器古曲》，转引自修海林 撰，（2000）中国古代音乐史料集，西安：世界图书出版西安公司。

[5]唐朴林 辑录，（2000）,历代八音诗荟萃，北京：中国青年出版社。

传统文化构成威胁时，我们应当有足够的力量予以保护传统文化，以此来维持二者之间的平衡。

结语

唐代的复古思潮是一场有相对完善的理论支撑，影响面广泛，且取得了较大成就的文化改良运动。这场运动涉及到了文人生活的各个方面，对古琴音乐的影响虽然只是其中的一个侧面，但是其对于之后古琴音乐的发展仍然具有不可估量的影响力。

唐代兴起的复古思潮虽然没能如中晚唐的文人士大夫想象的那样挽救唐王朝日薄西山之势，但是使传统文化的重要性又重新得到了世人的重视。在音乐方面，以古琴音乐为代表的文人音乐是这场运动最直接的受益者。在发展古琴演奏技法的同时，琴乐作品表现儒家理念的精神实质被再次强调，文人士大夫怀古之情被重新激发出来，前代作品得到重新的整理和再度发展，斫琴工艺的大发展和减字谱的出现也为琴乐的发展提供了重要助力。

对我国当代音乐发展而言，对于唐代琴乐的发展的研究，已不仅仅是为了探索唐代复古思潮对于音乐文化的影响。在外来音乐文化和传统音乐文化激烈碰撞的今天，如何处理传统音乐文化与现代音乐文化、西方音乐文化之间的平衡关系，如何更好地保护和传承传统音乐文化已成为必须直面的问题。这就使我们必须在保护和传承传统音乐文化的同时，积极吸收外来音乐文化的有利因素。在维护汉族音乐精神实质的前提下，将外来音乐文化收为己用，才能是我国传统音乐文化得到更好地继承和发展。同时，在当代音乐教育的改革和发展中，此项研究依然能够给予我们很多启示。

参考文献

期刊与学位论文

[1]李丹.（2011）.唐代前古文运动研究. （博士论文，四川师范大学）。

[2]马积高.（1982）论柳宗元对唐代古文运动的贡献——兼论唐代古文运动. 求索.（01 期）

[3]黄洁洁. （2005）.韩门弟子研究. （硕士论文，华东师范大学）。

[4]刘晖. （2003） 韩、柳古文运动的理论贡献及历史启示. （硕士论文，华中师范大学）。

[5]李建华. （2013）论唐代史学发展与古文运动. 南京师范大学文学院学报.（01 期）。

[6]上官云. （2011）.唐代古文运动:“轴心时代”精神的复归. 新西部(下旬.理论版).（04 期）。

[7]张小慰. （2000）,唐代古文运动衰落诌议. 太原师范专科学校学报.（01 期）。

[8]郝润华,王福元. （2012）,史官及史学影响下的唐代古文运动. 湖南师范大学社会科学学报.（05 期）。

[9]郝润华. （2006）,韩愈“以文为诗”与唐代古文运动. 首都师范大学学报(社会科学版)（05 期）。

[10]黄宝华. （1995）,北宋古文运动发微. 上海师范大学学报(哲学社会科学版)（04 期）。

[11]咸晓婷. （2011）中唐儒学变革与古文运动嬗递研究.（博士论文，浙江大学）。

[12]户崎哲彦. (1994).略论唐代古文运动的第二阶段. 唐代文学研究.（10-31）。

[13]莫军苗. （2008）.宋代批评视野中的柳宗元.（硕士论文，广西师范大学）.

[14]李淑芳. （2003）.古文运动的社会背景.（硕士论文，湖南师范大学）。

[15]葛晓音. （1987）.论唐代的古文革新与儒道演变的关系. 中国社会科学.（01 期）。

[16]陆娴. （2009）.论唐宋古文与“文以载道”.（硕士论文.苏州大学）。

[17]张建萍. （2010）,唐代古琴诗探析.（硕士论文，内蒙古师范大学）。

[18]邓婷. （2010）,唐代古琴诗研究.（硕士论文，辽宁师范大学）。

[19]李祥霆. （1995）.论唐代古琴演奏美学及音乐思想（上）. 中央音乐学院学报.（03 期）。

[20]李祥霆. （1995）,论唐代古琴演奏美学及音乐思想（下）. 中央音乐学院学报.（04 期）。

[21]陆涵丽. （2010）,唐代琴论与古琴美学的发展.（硕士论文，南京艺术学院）。

[22]王蓉. （2010）,唐诗中的古琴艺术研究.（硕士论文，湖南师范大学）。

[23]邓婷. （2011）,唐代琴意象中的古琴审美——以《全唐诗》中的古琴诗为例. 内蒙古大

学艺术学院学报.（02 期）。

[24]张娣. （2011）,中国古代琴道思想研究.（博士论文，武汉大学）。

[25]张斌. （2006）宋代的古琴文化与文学.（博士论文，复旦大学）。

[26]邓婷. （2013）初、盛唐音乐思想与文学.（博士论文，南开大学）。

[27]陆云飞. （2009）古琴的制作与传承.（硕士论文，东华大学）。

[28]王红梅. （2000）对近年来古琴音乐文化研究的回顾. 乐府新声(沈阳音乐学院学报)（02 期）。

[29]吴叶. （2004）从琴曲《大胡笳》《小胡笳》试探汉唐时期北方少数民族音调. 中国音乐学。

[30]罗云斌,李婕. （2009）繁音忽已阕,雅韵诎然清——唐代音乐美学思想研究. 山花（06 期）。

[31]李西林. （2011）韩愈的音乐活动及其美学思想. 交响(西安音乐学院学报)（04 期）。

[32]涂雅蓝. （2013） 唐代琴人研究现状与述评. 戏剧之家(上半月)（01 期）。

[33]冯灿明. （2012） 唐宋音乐的价值取向及其变移. 解放军艺术学院学报（03 期）。

[34]陈利辉. （2007）中古诗歌“以汉为喻”现象研究.（硕士论文，河南大学）。

[35]杨冯圆. （2009）“太宗论乐”之美学思想探微. 作家（04 期）。

[36]肖占鹏,邓婷. （2012） 白居易古琴诗研究. 天津师范大学学报(社会科学版)（05 期）。

[37]葛蓁蓁. （2013）从白居易诗作看其音乐实践活动. 音乐天地（02 期）。

[38]苗建华. （2002）古琴美学中的儒道佛思想. 音乐研究（02 期）。

[39]李西林. （2009）关于唐朝统治者对唐代音乐文化影响的再思考. 西安音乐学院，汉唐音乐史首届国际研讨会论文集。

[40]柏红秀. （2011）论白居易的音乐思想与讽喻诗创作. 河南师范大学学报(哲学社会科学版)（06 期）。

[41]许总. （2005）论理学与唐宋古文主流体系建构. 文学评论（04 期）。

[42]苗建华. （2003）琴与士同在——对古琴命运的历史考察. 音乐研究（02 期）。

[43]徐仪明, （2003）,互补创新:先秦社会思潮的基本特点 ,河南大学学报(社会科学版)（04 期）。

[44]张云鹏. （2001）复古思潮的历史新变——试论初、盛唐之际美学思想的转型. 河南师范大学学报(哲学社会科学版), ,（03 期）。

[45]王珂娜. （2014）韩愈道统思想研究（硕士论文.内蒙古大学）。

[46]蔡仲德，（1999）出路在于“向西方乞灵”，人民音乐，（06 期）。

[47]屈直敏,（2009）从敦煌写本类书《励忠节钞》看唐代的知识、道德与政治秩序,敦煌归义军史专题研究四编，（02 期）。

[48]王虹霞. （2003）由汉至唐西域乐舞的传入及其传播特点 （硕士论文，河南大学）。

[49]徐仪明, （2003）,互补创新:先秦社会思潮的基本特点 ,河南大学学报(社会科学版)（07-30）。

[50]李雪涛, （2008）,论雅斯贝尔斯“轴心时代”观念的中国思想来源, 现代哲学,（06 期）。

[51]李群芳.（2007）论韩愈音乐诗与“不平则鸣”说, （硕士论文,暨南大学）。

[52]王茜. （2004）“发愤著书”说及其郁闷心理（硕士论文,.郑州大学）。

[53]王冉. （2007）,仙韶院的裁撤与文宗朝政治. 首都师范大学学报(社会科学版),（S1 期）。

[54] 董雪. (2012)杜牧诗歌艺术风貌刍论.（硕士论文,沈阳师范大学）。

[55]武玉秀. （2009）,唐代酒筵文化研究.（硕士论文,温州大学）。

[56]余晓雪. (2013), 唐代琵琶诗研究（硕士论文，.南京师范大学）。

[57]吴伟斌. ,(2015),元稹诗文解读正谬. 南京师范大学文学院学报,（01 期）。

出版物部分

[1]苗建华. （2006）.古琴美学思想研究. 上海：上海音乐学院出版社。

[2]修海林. 编（2000）.中国古代音乐史料集. 西安：世界图书出版西安公司。

[3]修君，鉴今（2003）中国乐伎史. 北京：中国文联出版社。

[4]蔡仲德. （2004）中国音乐美学史资料注译. 北京：人民音乐出版社。

[5]（明）朱长文 撰, （2013） 四库全书琴史, 北京：中国书店出版社。

[6]白寿彝 主编, （1980）,中国通史纲要, 上海：上海人民出版社.。

[7]中国舞蹈艺术研究会 编, （1981）,全唐诗中的乐舞资料，北京：人民音乐出版社.。

[8]傅正谷 选释, （1991）,唐代音乐舞蹈杂技诗选释，北京：人民音乐出版社。

[9]唐朴林 辑录, （2000）,历代八音诗荟萃, 北京：中国青年出版社。

[10]中华书局编辑部 编, （2012）,宋史, 北京：中华书局。

[11]许健, （1982）,琴史初编, 北京：人民音乐出版社。

[12]查阜西,（2007），存见古琴曲谱辑览，北京：文化艺术出版社。

[13]中国艺术研究院音乐研究所，北京古琴研究会 编，（2010），琴曲集成，北京：中华书局.。

[14]（唐）李世民，《帝范》，（1976），《罗振玉、罗雪堂先生全集》，台北：台湾大通书局。

[15]（唐）魏征等，《群书治要》，（1919-1992），四部丛刊本，上海：商务印书馆。.

[16]张世彬，（1975）《中国古代音乐史论述稿》，香港：香港友联出版社有限公司。

[17]崔令钦，（1998）,教坊记，沈阳，辽宁教育出版社。

[18]苏轼，潮州韩文公庙碑，（1986），苏东坡全集（上），北京，中国书店出版社。